د . ربيعة الكعبي

العروض والإيقاع

في النظريات الحديثة للشعر العربي



مركز النشر الجامعي
تونس 2006



العروض والإيقاع

في النظريات الحديثة للشعر العربي

العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، تأليف د. ربيعة الكعبي، ط 1 ، مركز النشر الجامعي، تونس 1427 هـ / 2006 م، طبع مطبعة تونس قرطاج، 384 ص، قياس 16 × 24 ،مسفر.

ر د م ك : ISBN: 978-9973-37-333-5

مركز النشر الجامعي ، تونس 2006

ص ب 255 ، ر.ا.ب. 1080

الهاتف: 000 71874 216 ، الفاكس: 71871677 216

أقوال مأثورة

* «إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم يُنقل ذكر عنها؛ واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فَإن أكن أصبتُ العلة فهو الذي التمستُ، وإن تكن هناك علة له، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحّت عنده حكمة بانيها، بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا سنحت له بباله محتملة لذلك؛ فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك؛ فإن سنح لغيري علة لما عللته... هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها». [ص232]

الخليل بن أحمد الفراهيدي

* «قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض». [ص97]

إخوان الصفا

* «واعلم أن الشعر عند الحكماء كلام مخيّل موزون أو غير موزون. وجعلوا مدار الشعر على المخيّلات التي تتأثر منها النفس قبضًا وبسطًا، حتى قيل: النفس في باب الإقدام والإحجام طوْعٌ على التخييل من التصديق».
* «... واعلم أن العروض يستغني عنه السليم الطبع، المستكثر لأنواع الشعر ولا ينتفع به البليد، ويحتاج اليه من عداهما وهم الأكثرون، وإن اجتمع الطبع والكسب فذلك غاية الحذق والمهارة». [ص67، 66]

طاش كبري زاده

* «إن إدراك وزن الإيقاع أدقّ من إدراك وزن الشعر، فمن حصل له إدراك الأول يحصل الثاني له بدون العكس». [ص+33]

اللاذقي

تمهيد

لا توجد الى حد الآن دراسات عروضية متخصصة يرجع اليها الباحث لتقييم النظريات الحديثة التي وضعها أصحابها لتفسير طبيعة الوزن في الشعر العربي منذ الخليل في القرن الثاني للهجرة، وربما منذ ما قبل الخليل.

ولا يزال العروض مصدر عزوف الكثيرين عنه، لأنهم يرونه من خلال الكتب المتداولة خاصة أشبه بغابة من الألغاز والمجاهيل، لتداخل مصطلحاته وتعقّد بحوره وتفاعيله.

لكن التطور العلمي والتكنولوجي في العصر الحديث، في ميداني علم الأصوات وعلم الموسيقى، أسهم بقدر كبير في إلقاء الضوء على غير قليل من مسائل العروض، وخاصة تلك المسائل التي بقيت شبه غامضة حول طبيعة التفاعيل والزحافات والعلل في نظام البحور الخليلية، وحول تشكّل تلك البحور ذاتها وتوالدها بعضها من بعض حسب إيقاعات معيّنة.

فكان لزامًا علينا في هذا العمل الانكباب على دراسة مختلف النظريات الإيقاعية المطروحة في الساحة العروضية لتقدير أهميتها أولا، ومدى إسهامها ثانيًا في توضيح قوانين علم العروض كما تقررها الكتب الأمهات في هذا الفن، وأخيراً لمقارنة النظريات الحديثة في هذا الفن بآراء القدامى في هذا العلم.

وهذه الدراسة الجديدة في بابها ضرورية لأمرين على الأقل، أوّلا للكشف عن المحاولات الجديرة بالاهتمام من بين تلك النظريات، وخصوصًا تلك التي تستند الى فهم سليم لطبيعة لغتنا وقوانينها الصوتية وعبقرية أوزانها

الصرفية والشعرية؛ وثانيًا لتبيّن علاقة تلك الأوزان بفن الشعر عامة وحركة التطور والتجديد فيه عبر مختلف عصوره اللغوية والأدبية. وقصْدنا من هذه الدراسة هو الخروج بفهم أفضل للعروض وتقدير جهود علمائنا القدامى حق قدرها في نشأة هذا العلم وفي استكمال نضجه.

وقد عاملنا على قدم المساواة النظريات العربية والاستشراقية في العروض، رغم علمنا بأن دراسات المستشرقين لعروضنا العربي انطلقت من عجزهم - بشهادتهم أنفسهم - عن فهم أسرار الوزن في أشعارنا إلا عن طريق معرفتهم بقوانين الأصوات وتقييس المقاطع بالتدوين المقطعي أو الموسيقي. ولولا ذلك لما أمكن بتقديرهم الظفر بالإيقاع الصحيح لأوزان الشعر العربي، تعويضًا عن فقدانهم سليقة اللغة كأصحابها الأصليين أو المولّدين فيها.

وللأسف، فإن أغلب ما يطلق عليه نظريات عروضية تحت أقلام الباحثين العرب، ليس سوى صدى لمباحث عروضية أجنبية أو نظرات نقدية لأعمال المستشرقين، أو هو نوع من الاستدراك عليها اعتماداً على أصول العروض عند القدامى أو مقارنة بأوزان الشعر في الآداب الأخرى.

وقد بدا لنا، أن تقريب تلك النظريات، وخاصة السليمة منها، من مفاهيمنا العروضية التقليدية يعيد للعروض أسسه الصوتية والإيقاعية التي انبنى عليها عند القدامى، والتي ربما عجز المتأخرون عن توضيحها لنا بالقدر الكافي بوسائل الكتابة. وقد تكون القياسات الوزنية التي تعتمد السماع والتقطيع على مقتضى الوحدات الوزنية القائمة أو التفاعيل هي التي كانت جديرة لديهم بالعناية والاهتمام، دون غيرها من وسائل التدوين المعروفة للألحان والأنغام. لكن الدراسات الحديثة وجّهت، بسبب ما أصبح متاحًا من أجهزة متطورة وآلات ضبط للقياسات الصوتية والإيقاعية، نحو الاهتمام أكثر فأكثر بالأوزان الموسيقية الدقيقة، بما يحقق الإيقاع الصحيح لبحور الشعر العربي إدراكًا وتدوينًا.

***

ولقد وقفنا، من خلال خبرتنا المتواضعة بتدريس مادة العروض على مدى سنوات عديدة، على نقص كبير في المؤلفات المتداولة في هذا الفن.

فمعظمها اختصارات مخلة بالعلم، وتكرر بعضها البعض للأسف حتى في الأخطاء أحيانًا، ولا يكاد يلمس المرء مجهودًا يذكر لأصحابها باتجاه تقريب هذا العلم من أذهان المتعلمين والأذواق الحديثة، وبما يتناسب وملكاتهم اللغوية والأدبية ويستجيب لمتطلبات التعليم العصري وطرقه المتطورة.

فهناك تساؤلات أساسية لا تزال تدور على الألسن حول عدة مسائل في العروض؛ وهذه المسائل لم تكن بالضرورة موضع توقّف من قبل القدامى لاعتبارات عديدة. ولقد بات توضيحها اليوم من أساسيات فهم هذا الفن الى جانب ما يلاحظ من غياب واضح في المدوّنات العروضية المتداولة لكل علاقة بين علم العروض من ناحية وعلوم الأصوات والموسيقى من ناحية أخرى. فلم يعد مقبولا ونحن نعيش عصر تكنولوجيا المعلومات عدم الأخذ بما هو متاح اليوم من أجهزة وآلات متطورة لقياس الإيقاع وغيره من الظاهرات الصوتية في وزن الشعر، أو تعليم العروض دون اللجوء الى تلك الأجهزة، ذلك أن معظم هذه الظاهرات السمعية إنما هي ظاهرات لا تدركها إلا الأذن المعتادة على الوزن فقط، ولا يمكن التعبير عنها بالكتابة المجردة أو بالتقطيع العروضي التقليدي.

ولعلنا هنا، وبتوضيح المفاهيم الصوتية والموسيقية الضرورية لفهم الإيقاع وأسراره الداخلية سواء في الأوزان الخليلية أو غيرها من الأوزان الحديثة، نوفّق لتقريب العروض من ناشئتنا وإحياء الحاسة الإيقاعية لديهم، لتحبيبهم في تراث لغتهم وآداب أمتهم العظيمة؛ وفي الوقت نفسه تقديم صورة نقدية دقيقة ما أمكن، عن الدراسات العروضية الحديثة وأهميتها أو حظها من الجدة والطرافة، وقربها أو بعدها عن واقع الشعر والإيقاع في أنظار النقاد المنصفين.

فقد رأينا أنه لا بد من تدارك العروض قبل أن تنحرف الأذواق أكثر فأكثر عن إيقاع اللغة الأصيل بين أبنائها والمتكلمين بها، بسبب الجهل بهذا العلم، أو بسبب فقر بعض بيئاتنا الأدبية من شعر العرب الأصيل أو البعد عن العربية الفصحى الجميلة. فنحن في حاجة أمسّ اليوم، في ظل تطور العلوم وتجدد المناهج لنفض الغبار عن تراثنا الغني في هذا الميدان، وسدّ الطريق على تلك المصنفات المبسطة التي يغلب عليها التحجر، والتي

يستعصي فهمها أحيانًا حتى على الخاصة؛ مما زاد في انحراف الاذواق عن العروض والشعر العروضي معًا. فما أحوجنا لتصحيح بعض المؤلفات المتداولة حتى الجيدة منها بسبب سوء النشر والتقديم؛ ومن ذلك كتاب "ميزان الذهب" لأحمد الهاشمي المروّج بمدارسنا في طبعة تونسية لم تخل مع الأسف من أخطاء الطبعة المصرية. وما أحوجنا كذلك لتطعيم المؤلفات الجديدة في العروض بأصحّ ما توصلت اليه تلك النظريات العروضية الحديثة وغيرها من الدراسات والأبحاث من نتائج وقوانين. فإن ذلك يعزّز قطعًا من منزلة هذا العلم من علوم اللغة الذي ظلت أهميته على مدى الأجيال مقترنة بتمييز الشعر عن جميع فنون القول، لإدراك ما بينه وما بين القرآن الكريم من التباين والاختلاف. إذ ماهية الشعر هي غير ماهية القرآن. وإعجاز الشعر الذي كان معروفًا لدى العرب هو غير إعجاز القرآن. ولذلك فإن تعلّم العروض من أسس العربية ومن متعلقات علوم القرآن، حتى تتحقق للمؤمن قضية الاعجاز من جانبها البياني في كتاب اللّه تعالى.

***

تنقسم دراستنا هذه بعد المقدمة الى مدخل وثلاثة أبواب.

ويتناول المدخل علم العروض قديمًا، من خلال أصوله الأولى وقوانينه ومصطلحاته كما تقررها الكتب الأمهات لهذا العلم. وهذا المدخل مهم في دراستنا لأمرين اثنين: الأول هو توضيح مواقف العروضيين المتأخرين وكيفيات تعاملهم مع تلك الأصول والقوانين والمصطلحات من أجل تطوير علم العروض بدعواهم ومن أجل استكمال ما تصوّروه نقصًا فيه؛ والثاني، تقدير أهمية النظريات العروضية الحديثة التي يؤصل أصحابها للعروض وللأوزان الشعرية عامة على أسس لا قِبَل للقدماء بها حسب زعمهم، لاعتبارات عديدة منها اختلاف الأزمنة وتطور العلوم والمعارف، ومنها أيضًا ما أصبح متاحًا بفضل التقنيات العصرية من أجهزة وآلات لقياس الأصوات وتدوين الأوزان.

وفي الباب الأول، نستعرض مختلف الدراسات العروضية الحديثة في المشرق والمغرب. ونخصص فصلا فيه للدراسات الاستشراقية في ميدان العروض. يليه فصل آخر، يؤرخ لأهم محاولات التجديد في دراسة

العروض في العالم العربي ولأهم الأفكار أو النظريات الجديدة التي يقدّمها أصحابها كبديل للعروض التقليدي وصالحة لوزن مختلف الأشعار.

وفي الباب الثاني، نستعرض المحاولات التونسية الحديثة لدراسة العروض. ونتوقف بصورة خاصة عند دراستين، الأولى لمحمد العياشي، وعنوانها "نظرية الايقاع في الشعر العربي"؛ وقد ظهر هذا الكتاب بتونس في أوائل السبعينيات دون أن يهتم أحد بتقييمه. والدراسة الثانية لعبد الصاحب مختار وعنوانها "نظرية الوحدة"، وهو كتاب لم يهتم أحد كذلك بتقدير أهميته، واحتمال تأثيره في الدراسات العروضية لدينا قائم، بحكم نشره بتونس وإن كان صاحبه عراقي الأصل.

والباب الثالث، يدور حول الإيقاع كما تعالجه تلك الدراسات الحديثة على اختلاف مشاربها. وفي هذا الباب نقاش مطوّل حول تراثنا العروضي ولغتنا العربية وموقعهما من النظريات الصوتية والموسيقية الحديثة. وحاولنا في هذا الباب عرض مختلف الآراء والمناهج المتبعة، ومقارنتها بكل موضوعية وحيادية، وذلك لرصد حركة التطور والتجديد في علم العروض وما يمكن أن يخرج به الدارس من فائدة علمية محققة.

وعرضنا في الخاتمة أهم النتائج التي توصلنا اليها، مع الإشارة الى عنايتنا في أثناء هذه الدراسة بوضع معجم شامل للمصطلحات العروضية ننوي نشره على حدة.

واعتقادنا أننا رغم الجهود التي بذلناها للإحاطة بجميع جوانب الموضوع لم نستوف كل المجالات التي تطرقنا اليها في هذا الكتاب؛ فقد بقيت بعض الجوانب، وخاصة التطبيقية يتعيّن تخصيصها بدراسات، لأنها تتطلب معالجات إلكترونية عن طريق برمجيات صوتية وموسيقية موضوعة للغرض. وهو ما نعتزم الوفاء به في أعمال لاحقة إن شاء اللّه.

ربيعة الصغير الكعبي

مقدمة

1- الدراسات العروضية ونظريات الإيقاع في الشعر

تخلو مكتبتنا العربية من كل دراسة معمقة للنظريات الحديثة التي ظهرت في ميداني العروض والايقاع، ولا تكاد تجد دراسات جديرة بهذا الاسم يحاول فيها أصحابها تفسير بحور الخليل وتحليل قوانين العلم الذي وضعه لوزن أشعار العرب. ولذلك قدّرنا أهمية القيام بهذه المحاولة التي عوّلنا فيها على ما جمعناه من مصادر أولية ومراجع مساعدة، ومنها مخطوطات عروضية لم يسبق لأحد الاطلاع عليها، وكتب مترجمة وأصلية لبعض المستشرقين لم تأخذ حظها من الدراسة قبل.

وحتى لا يبقى الموضوع واسعًا أمامنا حددنا مجاله بالنظريات العروضية التي ألفها أصحابها بتونس، وخاصة بعد نشأة الجامعة التونسية في بداية الستينيات، ومقارنتها بالنظريات العروضية والدراسات المماثلة التي صدرت لباحثين بالمشرق العربي ومن عالم الاستشراق.

فمن أقدم الدراسات العروضية التي وقفنا عليها دراسة عنوانها: "الشعر العربي، غناؤه وإنشاده ووزنه" للدكتور محمد مندور، وهو مقال قديم كثير الدوران على الألسنة في الكتب العروضية المتأخرة. ومنها أيضًا مقال مطول للأب خليل أده اليسوعي، بعنوان "الايقاع في الشعر العربي". وظهرت بعد ذلك كتب أصبحت كثيرة التداول في باب النظريات العروضية الحديثة، ومنها كتاب للدكتور كمال أبو ديب، عنوانه "في البنية الايقاعية للشعر"، وكتاب للدكتور شكري عياد، بعنوان "موسيقى الشعر العربي"،

وأخيرًا كتاب "دائرة الوحدة" لعبد الصاحب مختار.

ويأتي في مقدمة الدراسات أو المؤلفات الاستشراقية كتاب "نظرية جديدة في عروض الشعر العربي" لستانسلاس غويار، وكتاب "العروض العربي" لقوتهولد فايل.

أما الدراسات التونسية في باب العروض ، فيأتي في طليعتها مقال حول "مشكلة الدوائر الخليلية" لمحمد اليعلاوي، ثم كتاب "نظرية إيقاع الشعر العربي" لمحمد العياشي، الى جانب دراسات أخرى أقل أهمية وكلها عرضت لموضوع الايقاع.

وفي حين تبدو دراسة اليعلاوي بحثًا جامعيا دقيقًا تبدو محاولة محمد العياشي مجرد تأليف علمي مطوّل يدافع فيه صاحبه بصلابة أحيانًا عما يعتقده نظرية عامة لوزن الشعر تُعوّضنا حسب تقديره عن عروض الخليل، وهي دعوى قابلة للنقاش ونظرية قابلة للنقد.

واستبعدنا من طريقنا المؤلفات المدرسية في علم العروض، لأنها لا تدخل في نطاق الدراسات، ولم نلتفت اليها إلا عرضًا لتصحيح معلومة أو الاستشهاد بها في مسألة من المسائل.

***

ومن أهم الصعوبات التي اعترضتنا افتقار مكتباتنا العمومية الى فهرسة دقيقة؛ وفي غياب ثبت محيّن بالكتب والمقالات العروضية في بعض مكتباتنا الجامعية عوّلنا على أنفسنا لجمع مصادرنا ومراجعنا حول هذا الموضوع انطلاقًا من مادة "عروض" بدائرة المعارف الإسلامية، ومن الفهارس الملحقة ببعض المجلات المتخصصة في اللغة العربية وآدابها الصادرة في أوروبا، كمجلة "أرابيكا" ،وغيرها من مجلات كليات الآداب في عدد من الجامعات العربية.

ومن الصعوبات التي اعترضتنا كذلك خلوّ بعض مراكزنا البحثية من أجهزة قياسات صوتية؛ فقد قدّرنا أهمية ذلك للجانب التطبيقي من دراستنا ولمراجعة بعض الدراسات التي وجدناها تعتمد في تجاربها على تجهيزات صوتية وموسيقية متطورة. وإزاء ذلك عوّلنا على معرفة نظرية محدودة بأصول علمي الأصوات والموسيقى لوصف وتحليل بعض مميزات الايقاع في

اللغة عامة وفي الشعر خاصة.

ولا نعتقد أننا، من خلال دراستنا هذه، قد حققنا الهدف - كما قدّرنا - وهو ايجاد حلول لكافة مشاكل عروضنا العربي وقضاياه في ضوء النظريات الحديثة، ولكن أمكننا في جميع الأحوال الوقوف بشكل علمي على ما تقدّمه تلك الدراسات من حلول وما تدّعيه من إضافات، والتنويه بجهود أصحابها بقدر ما وفقوا والتزموا من منهجية وعلم. وألقينا الضوء على مختلف المحاولات في العالم العربي عامة وفي تونس خاصة لتجديد علم العروض والإفادة في درسه من التقدم العلمي، ولسبر أغوار هذا الفن واكتشاف مجاهيله وتقدير دور الخليل في تأصيله وكذلك دور غيره في تقعيده وتقنينه وربطه بالأوزان المحدثة.

***

2 - الإشكاليات والمنهج

الإشكاليات المطروحة أمامنا في هذا البحث عديدة وصعبة. وقد كان علينا تحديدها في الأول، ثم عرضها من خلال المصادر والمراجع عرضًا تاريخيا، ثم عرضًا موضوعيا بحسب مسائلها والقضايا محل الخلاف والنقاش فيها، وأخيرًا عرضها عرضًا نقديا، توخينا فيه المقارنة بين كل باحث وآخر أو دارس وآخر أو كل مدرسة عروضية وأخرى.

أما تحديد الاشكاليات، فقد تبين لنا أن المسائل متشعبة، ويأخذ بعضها برقاب بعض؛ وأنه من المفيد قبل عرضها التذكير بمفاهيم العروضيين القدامى وبسط قوانينهم وآرائهم حول مختلف مسائل علم العروض، وخاصة منها تلك التي استأثرت باهتمام خاص من قبل الباحثين المحدثين، وهي تقسيم الكلام الى مقاطع، وتبيين العلاقة بين عناصر التفعيلة داخل ما يسمى الأسباب والأوتاد، وحول علاقة الميزان بالإيقاع ومواضعه الدقيقة أي الثابتة والمستقرة عبرالأجزاء والشطور والأبحر.

ونظرًا لتعقّد الموضوع اخترنا تحديدًا منهجًا مرنًا لا يأخذ بمنهج التسلسل التاريخي بشكل صارم ولا يتقيّد بمنهج الموضوعات المنفصلة بقطع النظر عن فلسفات أصحابها وتأثرهم بالمحاولات السابقة، وكذلك لم نتّبع منهج الدراسة النقدية المقارنة التي تفترض إحاطة مسبقة بالموضوع من طرف

القارئ حول كل ما يدور البحث والنقاش فيه، بل اخترنا منهجًا يُبْرز أولا القضايا والإشكاليات الكبرى التي استقطبت الدارسين، وقمنا باستعراض تلك القضايا والإشكاليات من المدونات الأساسية. ثم قدّمنا لتلك المحاولات الحديثة بتمهيد حول كيفية تناول أصحابها فيها قضية العروض بالنظر أو بإعادة النظر وبالقراءة الجديدة والتنظير. وسقنا مختلف أعمالهم في الأغلب بحسب ترتيبها الزماني والمكاني، شرقية كانت أو استشراقية أو تونسية.

واقتضى ذلك منا في البداية أن نعرض في مدخل عام لعلم العروض ، أصوله وأساسياته، ونعرّف بقدر الامكان بمصطلحاته وقوانينه التي وضعها الأوّلون. وعوّلنا في ذلك على عدة مصادر ، ومنها مخطوطات لم يكشف عنها إلا حديثًا، ووجدنا أنها تحتوي على معلومات في غاية الأهمية. ووضعنا كل ذلك بين أيدي البحث، لتسهيل الاحالة عليها وضبط المعطيات العروضية التي كانت محل نظر ومراجعة ومناقشة في الدراسات الحديثة.

وفي الباب الأول من بحثنا، تأتي في مقدمة الدراسات العروضية الحديثة، تلك المحاولة الرائدة في المشرق على يد الدكتور محمد مندور، قبل الحرب العالمية الثانية؛ وتتمثل في معالجة أوزان الشعر بالمقاييس الصوتية الحديثة، بفضل المختبرات المتوفرة في بعض مراكز البحث بفرنسا على أيام دراسته بها، والتي تحدّث عنها في عدد من كتبه ومقالاته؛ ومع ذلك فنحن لم نجد أثرًا لهذه المقاييس التي يشير اليها، فقط مجرّد إحصائيات ورموز بسيطة للمقاطع والارتكاز، ولعله كما لاحظ هو نفسه أعوزته الوسائل الطباعية في المشرق لرسم تلك الاختبارات. وتعقُبها الدراسة الموسعة التي قدّمها الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" . فلقد أعاد النظر في كثير من المصطلحات العروضية القديمة، وقدّم في هذا الكتاب الضخم العديد من الاقتراحات حول بنية البحور والتفاعيل وحلل علاقة الأوزان الشعرية بالإيقاع الطبيعي للغة عامة على ألسنة المتكلمين بها. وبقيت دراسة الدكتور أنيس التي صدرت في أواخر الخمسينيات يتيمة تقريبًا الى أواخر الستينيات، حين ظهر كتاب الدكتور شكري محمد عياد، "موسيقى الشعر العربي" . فأحدثت هذه الدراسة القيمة شبه هزة في عالم الدارسين للعروض وموازين الشعر، بفضل ما لفتَ اليه النظر صاحبها من ضرورة

الاطلاع على دراسات المستشرقين؛ تلك الدراسات التي عكف أصحابها في نظره بجدّ وتعمق على تراثنا العروضي وحاولوا الاستفادة القصوى منه لبحوثهم ونظرياتهم. ثم تليها دراسة الدكتور كمال أبو ديب التي عرض فيها بالمناقشة والتحليل والردّ على أهم النظريات الحديثة للدارسين العرب والمستشرقين، وخرج منها في الآخر بنظريته «الشخصية» في البنية الإيقاعية للشعر العربي.

وألحقنا بذلك كتابًا نشر بتونس هو "دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي"، لعبد الصاحب مختار. فهي أحدث وآخر المحاولات لتجديد «معرفتنا» - حسب قول صاحبها - بالدوائر الخليلية ومنها الى دائرة الوحدة اللغوية - حسب تعبيره - التي تشمل مختلف أوزان الشعر؛ تلك التي استخرجها الخليل والتي لم يستخرجها. واعتمد المؤلف في استخراج هذه الدائرة على إحصائيات واستنباطات فكرية، انطلاقًا من مبدإ «الدندنة» في كل إيقاع شعري أو غير شعري.

وقدمنا بشيء من التركيز هذه النظرية لعبد الصاحب مختار، ليس فقط باعتبارها أحدث ما صدر، مما يقع في باب النظريات العروضية، إذ أنها مطبوعة في 1985 بتونس، بمساعدة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بل باعتبار أنها نالت أكبر قدر ممكن، بالقياس لغيرها، من التنويه على المستوى العربي والخارجي، وذلك من خلال شهادات البراءة والتقدير التي استظهر بها صاحبها في مقدمتها، علما بكون مكتشفها، وهو عراقي، له باع في الشعر وله دواوين منشورة، ولم تكن له علاقة أصلا بالدراسات العروضية إذ أنه من رجال القضاء المرموقين ببلاده.

أما من جانب المستشرقين، فتبقى أهم نظرية متكاملة تسجّل لهم بعد المحاولات الأولى التي اكتشفوا فيها العروض العربي وتباينوا في طريقة تقريبه الى أذهانهم وإخضاعه لمناهج التدريس والبحث لديهم، هي نظرية غويار. وهي نظرية قائمة على التدليل عن كون الكتابة العروضية المقطعية التي وضعها المستشرقون للعروض ليست دقيقة، مثلها مثل التفعيلات الخليلية؛ باعتبار كليهما لا تسجّل إلا المظهر العام للإيقاع، ولا تسجل الكمية الدقيقة للإيقاع. ولذلك اقترح غويار، لمعالجة ما يسمّى بالزحافات

والعلل في الأوزان، كتابةً تراعي مواقع النَّبر - ويطلق عليه بعضهم الارتكاز - الثقيل منه والخفيف في الإيقاعات المختلفة للبحور. وهي النظرية التي بنى عليها فايل ملاحظاته حول الوتِد ومواقعه في الدائرة الواحدة، ونسبة القوة المتصاعدة والمتنازلة للوتِد في البحر.

وفي الباب الثاني، فصلنا القول في عدد من الدراسات التونسية (مؤلفات ومقالات وترجمات وتحقيقات)، ويأتي في مقدمتها مقال محمد اليعلاوي المشار اليه بالحوليات، والذي نجد فيه أيضًا توضيحًا لمشكلة الدوائر الخليلية في ضوء الدراسات الاستشراقية كما يستعرضها فايل في مقاله الطويل بدائرة المعارف الإسلامية. ونجد فيه كذلك جملة من الملاحظات النقدية والاستنتاجات حول بعض مشاكل العروض وقضاياه المستعصية عن التفسير.

ثم دراسة محمد العياشي، فهي بالنظر لحجمها الكبير (330 صفحة، من القطع الطويل) تعتبر فريدة في بابها بين المؤلفات التونسية العروضية، لأنها، فضلا عن كونها لم يسبق لأحد قبله أن خص العروض بتأليف من هذا الحجم، تقوم على استفادة، ولو دون تصريح، من نظرية غويار التي أشرنا اليها. وهذا الكتاب/ النظرية - إذا صح التعبير - للعياشي لم يحظ كما قلت بالبحث والدراسة مع أنه جدير بكل تحليل ونقد، للجهد الذي بذله صاحبه فيه من أجل إقامة نظرية متكاملة متماسكة - كما يقول - لتفسير وإدراك الإيقاع في الشعر العربي.

وحللنا المصادر التي اعتمدها العياشي، لمعرفة مدى استفادته منها وتعامله معها واستكشاف الإطار العام الذي مهّد لنظريته أو أسهم في بلورتها أو بلورة بعض الجوانب منها. وتوقفنا في هذا الصدد طويلا عند نظرية غويار للتشابه الكبير بينهما في الأصل دون التفاصيل.

واستعرضنا بعض الأعمال الأخرى التي صدرت بتونس من مقالات ودراسات، من بينها مقالات في "الحياة الثقافية" ومجلة "الفكر"، وغير ذلك من الكتب العروضية المحققة والمترجمة، وإن يكن بعضها لم يظهر إلا مؤخرًا أو بقي مرقونًا في مكتبة كلية الآداب.

واستعرضنا مختلف جوانب الجدة والطرافة في تلك المحاولات التونسية في دراسة العروض، سواء المؤلفة منها في كتاب، كنظرية العياشي أو في مقال، كبحث محمد اليعلاوي أو في عمل جامعي قدم لنيل شهادة الكفاءة في البحث بالكلية، وذلك مثل العمل الذي قام به رشيد السلامي حول "الإيقاع في الموسيقى والشعر العربيين" وكمال بوخريص حول "الإيقاع في القرآن".

وفي الباب الثالث والأخير من هذه الدراسة، تناولنا قضية الإيقاع في أبعادها الصوتية والموسيقية كما تتجلى من خلال تلك الدراسات واستعرضنا جملة من الآراء لفلاسفة وعلماء مسلمين وعرب وغربيين، وبحثنا ما طرح كل منهم من أفكار حول علاقته بتراثنا العروضي ولغتنا العربية ونسبة تلك الأفكار من النظريات الغربية وعلمي الأصوات والموسيقى. وحاولنا الخروج بفكرة واضحة عن دور الإيقاع في النظريات العروضية الحديثة ومدى إسهامها في توضيح بعض الاشكاليات القائمة في مجال دراسة العروض وتحليل عناصره وبحوره، ربطًا من جانبنا بين تلك الدراسات الحديثة وبين التطور النوعي المسجل في تراثنا العروضي التونسي القديم (ابن رشيق وحازم القرطاجني وابن خلدون) والدراسات الحديثة.

وفي خاتمة بحثنا، ذكّرنا بالاستنتاجات التي خرجنا بها من دراستنا هذه، لعلها تلقي ضوءا جديداً أو تسجّل تطوراً مّا في تناول قضايا العروض والإيقاع. ووضعنا تلك النتائج والاستنتاجات بين أيدي أجيال الباحثين في المستقبل لتعميق النقاش حولها. وذلك خدمة لهذا العلم العربي الأصيل الذي يكاد يفقد أهميته في عصر انفصلت فيه الحركة الشعرية عن كثير من قيود الشعر القديمة بما فيها قيود العروض والوزن عامة. وليس لنا من أمل سوى تدارك علم الخليل والنسج على منوال الأمم الحية في الاهتمام بعلومها القديمة واستجلائها في ضوء المستجدات العلمية والحضارية الحديثة، كما نأمل أن يأخذ الباحثون والبيداغوجيون بالنتائج المتواضعة لهذه الدراسة لمزيد ضبط مناهج تدريس فن العروض وإثارة اهتمام الدارسين والمؤلفين في المستقبل لإحيائه وتطويره، لأنه من ألزم علوم اللغة العربية لفهم البلاغة والإعجاز.



مدخل

(1) أهمية الدراسات العروضية الحديثة واتجاهاتها النظرية

شهد العروض دراسات هامة منذ مطلع القرن التاسع عشر؛ وقد أسهمت في ذلك عدة عوامل منها حركة نشر التراث والنهضة العلمية والاحتكاك الأجنبي، وتميزت معظم الدراسات العروضية الحديثة بالدقة والشمول، وبالجديد من النظريات والتفسيرات، وهو أمر قلّما عهدناه في المؤلفات القديمة وخاصة في الفترة المتأخرة التي عرفت بعصر الانحطاط، حيث ساد النقل والتلخيص والشرح والتوضيح دون إضافات مهمة. وفي غياب مؤلفات العروضيين العرب القدامى التي لم يصلنا الكثير منها للأسف[1]، بقي العروض لعهود طويلة في شكل ملخصات ومتون[2]؛ فمنذ أن استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي[3] بحور الشعر الخمسة عشر في القرن الثاني للهجرة، نتيجة استقرائه شعر الشعراء الذين يعتد بعربيتهم في الجاهلية والإسلام الى عهده، والعروض يدور كبقية العلوم اللغوية الأخرى في حلقة مفرغة من كل جديد، بينما علوم اللغة وعلوم الشعر الأخرى عرفت، وإلى ما بعد الخليل بقرون، قدراً من التطور والتجديد على يد علماء أعلام في

[1] انظر فى الفهرس قائمة بأهم المصادر والمؤلفات العروضية.

[2] قال السكاكي (المفتاح، ص 236): «إنّ هذا النوع - أعني علم العروض - نوع إذا رددته الى الاختصار احتمله، وإذا أنت حاولت الاطناب فيه امتد وكاد أن لا يقف عند غاية، لقبوله التصرف فيه نقصانًا وزيادة ما شاء الطبع المستقيم».

[3] المتوفى سنة 174 هـ/ 791م. وستأتى ترجمته ومصادرها مفصلة فيما بعد.

المشرق وفي المغرب.

على أن هذا لا يمنع من القول بأن علم العروض عرف على امتداد العصور مؤلفات كثيرة صنفت فيه؛ وقد اتخذت هذه المصنفات اتجاهين متباينين: اتجاه سار على نهج الخليل، والاتجاه الآخر خالف الخليل بعض الشيء وانتقده. أي أن باب الاجتهاد في هذا العلم ظل مفتوحًا واتسع لكتب النقض والاعتراض على الخليل وهي كثيرة، ولكن لم يصلنا منها مع الأسف إلا الاسم أو بعض الأصداء الباهتة. ومع ذلك فإن العروض، كما وضع أسسه الأولى الخليل بقي هو الأصل والمرجع والمدار في نظم الشعر العربي وفي إيقاعاته، رغم التجديدات الكثيرة التي لازمت حركة التطور في مختلف العصور.

ولن نتعرض هنا للتراث العروضي في إفريقية (تونس) وما اتصل بها من بلاد المغرب والأندلس، والذي حفل بقدر من الاجتهادات فيما يعرف بمؤلفات الأفارقة والمغاربة والأندلسيين في مدرسة القيروان وغيرها؛ ومن أشهرهم النهشلي في "الممتع" وابن رشيق في "العمدة"، الى جانب عدد آخر كبير من الأندلسيين، وبعضهم كان له تأثير أو تعليم في تونس كحازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء". وسنعرض فيما بعد الى ما أفاده من الكتابين الأخيرين خاصة بعض الدارسين المحدثين. وقد أشار ابن النديم في فهرسته وياقوت في معجمه الى أسماء العديد من الأعلام الذين كانت لهم استدراكات وإضافات على عروض الخليل ولكنها هي الأخرى لم تصلنا[1] مع الأسف.

ويمكن القول بأنّ الدراسات الحديثة التي تناولت ميدان العروض بالبحث والدراسة تنقسم في عمومها إلى قسمين، بحسب التزامها أو عدم التزامها بتعليم الخليل وقوانينه العروضية. ويمكن القول كذلك بأن أغلبها يميل الى التحلل من قوانين الخليل وتسميات أعاريضه ودوائره؛ وذلك

---

[1] ابن النديم في الفهرست ذكر مجموعة من أوائل المصنفات في العروض بعد الخليل، ص 189. وبالمكتبة الوطنية بتونس مخطوط مجهول العنوان من القرن الرابع، يدافع فيه صاحبه على عروض الخليل ضد منتقديه. وهو المخطوط رقم 18323. وذكر ياقوت (2/ 200) بزرج العروضي ووصفه بأنه ممن نقض على الخليل عروضه، وسماه صاحب العمدة ببعض المتعقبين على الخليل.

يلاحظ خاصة في أوائل الدراسات الحديثة، التي جاءت متأثرة بأنظار المستشرقين أو بقوانين الإيقاع والموسيقى وموازين الشعر في الغرب. أمّا الدراسات التي ظهرت في فترة لاحقة وخاصة عندما عدّلت الدراسات الاستشراقية من سوء الفهم القديم الذي كان سائدًا لدى أصحابها حول بعض مفاهيم العروض وتقطيع البحر الى المقاطع، فإنها، أي هذه الدراسات، أصبحت تنحو نحو إعادة الاعتبار لمنهج الخليل في تحليل أوزان العرب، وأصبحت أميل الى تعمق الأسباب والأوتاد والأجزاء والدوائر في نظامه العروضي. ونجد قليلا من الدراسات انحرف أصحابها تمامًا عن نظام الخليل وقدموا بدائل لعروضه؛ إلا أننا بصورة عامة نلاحظ على أغلبها مجرد التغيير في المصطلحات والاختلاف في صياغة الضوابط والقوانين دون التعرض لجوهر الوحدات والأنساق والمصطلحات، وبعضها الآخر اكتفى بالحذف والتشذيب من عروض الخليل أو الزيادة والتفصيل، بدعوى اختلاف العصر وتجدد العلم واستحداث الإيقاعات المطعّمة باللّهجات المحلية أو التأثيرات الأجنبية في الأذن العربية. كما أن بعض هذه الدراسات بدت أميل للإحصائيات الوزنية والتنظير وعقد المقارنات بين موازين الشعر عند العرب وعند غيرهم من الأمم المعاصرة، وبعضها الآخر بدا أكثر طموحًا الى استجلاء خفايا الوزن والنغم والايقاع باستخدام التسجيل الصوتي والترقيم الموسيقى. ورغم ما فتحه التطور التكنولوجي من إمكانات ضخمة لتقدم الدراسات اللغوية والصوتية في مجال الإيقاع، فإن النتائج المحققة الى حد اليوم تبقى حسب علمي دون الطموحات المعلنة والآمال المعلقة. ونكاد لا نقف على دراسة شافية في الموضوع.

وفعلا، عرفت البحوث اللغوية اليوم في ميدان العروض تطورًا كبيرًا إن لم نقل ثورة جذرية، وظهرت نظريات متعددة تكاد تكون مخالفة تمامًا لعروض الخليل، كما قلنا، وذلك نتيجة للنهضة العلمية واللسانية التي شهدها العالم عامة، ونتيجة لاحتكاك الثقافة العربية بالآداب الأجنبية، وما أسهمت به الدراسات الاستشراقية خاصة من أفكار ومحاولات في هذا الميدان.

وقد بدا لنا أن كل سعي لفهم هذا التطور الذى حصل في العروض سواء في بلادنا أو في المشرق أو عند المستشرقين، يقتضي منا أساسًا درس

هذا الميدان كعلم في حد ذاته، وإبراز المبادئ والقوانين التي يقوم عليها؛ كما يتحتم علينا التعرض الى الشعر الذي هو أساس العروض وميدانه الأصلي، بحيث نعود الى مفاهيمه الكبرى وأصوله الأدبية.

(2) ملامح عروضية قبل الخليل

2-1: ملاحظات العرب القدامى حول الإنشاد والترنم

ليس من شكّ بأنّ الخليل بن أحمد (المتوفى 174 هـ/ 791 م) كان رجلا فذّا تفخر به الإنسانية جمعاء، لأنه واضع علوم كثيرة وفي مقدمتها علم المعجم وعلم العروض. وهذا العلم الذي بناه وسماه العروض قد يكون تقدّمه فيه سابقون لكن أحدًا قبله لم يسمه بهذا الاسم، أو لم يحفظ عن أحد أنه صاغه على نحو ما صاغه الخليل. فهو وحده الذي يعود الفضل اليه في إنشاء العروض من أساسه وإعلاء صرحه كما لم يفعل أحد قبله[1].
ومن المأثورات القديمة عن العرب أخبار تتحدث عن محاولات سابقة عن الخليل توحي بأوليات لهذا العلم الذي اخترعه، ويعتقد بعض مؤرخو الأدب أنها ربما مهدت للخليل واتخذها منطلقًا لدوائره وبحوره وتفاعليه.

وعامة علوم اللغة التي ظهر معظمها في عصر الخليل، اعتمد واضعوها على محاولات قديمة جزئيّة ومتفرقة، ربما تكون مثل تلك المحاولات هي التي مهدت السبيل الى وضع علوم كثيرة، كعلم النحو وعلم أصول الفقه ونحو ذلك، ولا شك أن حركة التدوين والترجمة ساعدت الى حد ما على الاستنباط والوضع والجمع والدراسة والنقد في علوم اللغة والأدب.

ولا نحتاج هنا لتتبع تاريخ نشأة علم العروض قبل الخليل، إذا جاز لنا تسمية تلك المحاولات السابقة بدايات للعلم، والتي قد يُشكِّك البعض في صحة نقلها وتفاصيلها، ولكن نكتفي باستعراض أهم المراحل التمهيدية للوقوف من خلالها على فكرة النغم والإيقاع التي كانت واضحة - فيما يبدو - لدى الجميع، لأنها مراحل تؤرخ للاهتمام المبكر الذي كان يشغل بال نقاد الشعر قديمًا، من أجل ضبط أشعارهم ومن خلال عرضها على

[1] انظر فيما بعد بقليل رأي ابن فارس في قديم العروض. (ص 0، ع 1).

موازين وهمية قائمة أساسًا في سمعهم، وقابلة للتقطيع والمقايسة بقوة الحدس لا عن طريق الكتابة والتفاعيل كما فعل الخليل.

إن بدايات الشعر غير واضحة في الأصل،وكل ما قدمه مؤرخو الأدب في هذا الاتجاه لا يعدو افتراضات لا تكشف لنا فيما يخصنا هنا عن علاقة الشعر بالسجع وعن سبق أحدهما للآخر وعن أوائل البحور التي ألف الشاعر على مقتضاها الإيقاعي البيت أو الأبيات أو القصيدة. ويصعب التصديق بأن البحور ظهرت مرة واحدة، أو أن الأوزان المختلفة لتلك البحور التي نظم فيها القدامى وجدت هكذا قالبًا جاهزًا للاستعمال عن سليقة ودون مرور بمحاولات غير موفقة في البداية.

ورغم أن عصر الخليل هو عصر الاستكشافات الكبرى في ميادين تدوين اللغة وتقنينها، فإن عبقريته الفريدة تكمن في انكبابه على البحث والاستقصاء والتفكير والتجريب توصّلا الى الاهتداء الى قواعد الوزن وربما الى القوالب التي صاغت أجيال الشعراء منذ الجاهلية الى عصره قصائدهم ومقطّعاتهم على نحوها.

ولا بدّ من التفكير في أن فكرة الإيقاع، أو ما عرف فيما بعد بعلم الإيقاع، والتي قيل إن الخليل كان وضع فيه كتابًا، هي التي مكنته من اكتشاف البحور والدوائر والتفاعيل، كما أن فكرة ربط الوزن أو الإيقاع بنمط الحياة البدوية التي كان يحياها الشاعر البدوي واستخلاص القوانين منها هي التي سهلت بناء مشروعه لوزن الشعر، وهو المشروع الذي أطلق عليه اسم العروض. ومعلوم أن الخليل اشتق معظم مسميات عروضه من عناصر الخيمة أو بيت الشَّعَر؛ فكأنّ الإيقاع الطبيعي المتمثل في حركة الكون من حيوان ومعيشة هو الإيقاع الذي اشتق منه الشاعر الأول حركة اللغة في شعره، فجاء موزونًا أو متوازنًا كأوتاد البيت وأسبابه وعروضه.

وللأسف، نجد دائمًا من يشتط في ردّ كل فضائل العرب الى الأمم السابقة، ومنها فضل الخليل في اكتشاف العروض؛ ودون تعصب أو تجاهل للتأثير المتبادل بين الشعوب والتماثل العام بين التجارب الإنسانية وبالنظر لحتمية اجتماعية اللغة، نعتقد أن الخليل لم يقتبس عروضه من أمم أخرى، وإن يكن ربما أدرك أو ألقي اليه ما لدى سائر الأمم من وزن أو إيقاع في

أشعارها[1]. وعليه انطلق، كما فعل في وضع المعجم، من حرص العصر على تدوين العلوم وتقنين القواعد، فاعتمد بشكل طبيعي علم الصرف وعلم الحساب للقيام بما ينبغي من عمليات الحصر والإحصاء والترتيب. وليس أسهل عليه من اتباع الطريق نفسها التي اتبعها في المعجم للاهتداء الى أنواع البحور التي قسم اليها دواوين الشعر التي توفرت الى عصره، ومن ثم الدخول لتشريح تلك البحور، بغية الوقوف على عناصر تكوينها وبنائها؛ وذلك اعتماداً على مبدإ التناوب والتتالي بين الوحدات الإيقاعية، والتي هي في جوهرها خلايا ارتكازية تتردّد بين أجزاء البيت، محدثة تلك الفواصل الموسيقية التي تدركها الأذن قبل أن تدركها الكتابة ويكشفها التحليل.

وحول تفسير تولّد الشعر من السجع فمن الرجز، ثم تطور البحور بعضها من بعض، على نحو ما يقول أحد المستشرقين من مؤرخي الأدب العربي، فسنرى أن تقدير هذا المستشرق بـ «أن أقدم القوالب الفنيّة العربيّة هو السجع، أي النثر المقفى المجرّد من الوزن؛ وتَرقّي السجع إلى بحر الرجز، المتألّف من تكرار سببين»[2] هو تقدير يفتقر إلى الدقة، لأنه يطابق بين الإيقاع الاصطناعي في السجع والإيقاع الطبيعي في الشعر والحال أنهما مختلفان جوهريا.

2-2: مصطلحات عروضية سابقة عن الخليل

وفي محاولة لرصد بعض المصطلحات التي قد يكون اعتمدها الخليل كعلامات دالة في طريقه نحو الاهتداء إلى علمه، ما ورد في سيرة ابن هشام من أنّ الوليد بن المغيرة قال عن النبي صلّى اللّه عليه وسلم: «ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كلّه رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو

[1] وإن كان ابن فارس يقول على سبيل المنطق الافتراضي في كتابه "الصاحبي" (ص 38): «فإن قال قائل فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديمًا، وأتت عليهما الايام وبليا في أيدي الناس ثم جددهما هذان الإمامان، وقد تقدم دليلنا في معنى الاعراب. وزعم ناس أن علومًا كانت في القرون الأوائل والزمن المتقادم وأنها درست وجددت منذ زمان قريب..».

[2] بروكلمان، ج 1، ص 44.

بالشعر»[1]. ونقل ابن الأثير، في النهاية، أنّ «الوليد بن المغيرة، حين قالت قريش للنبي صلّى اللّه عليه وسلّم إنّه شاعر، قال: لقد عرفت الشعر رجزه وهزجه وقريضه فما هو به!»[2].

ويظهر من هذا الخبر الوارد في روايتين، أنّ العرب على أيّام الرسول صلّى اللّه عليه وسلّم، أي قبل الخليل بنحو قرن[3]، كانت تقسّم الشعر إلى أنواع، فمنه الرجز، والهزج، والقريض، والمقبوض، والمبسوط. وأنها كانت تفرّق بين القصيد والرجز، أو بعبارة أخرى بين القصيدة والأرجوزة؛ وقد يكون هذا التفريق قائمًا على ما لاحظه العلماء من خفّة وإسراع في الرجز على لسان منشده. فقد جاء «في حديث ابن مسعود: من قرأ القرآن في أقلّ من ثلاث فهو راجز، إنّما سماه راجزًا لأنّ الرجز أخف على لسان المنشد، واللسان أسرع به من القصيد»[4]. فالإسراع والخفّة في الإنشاد هما إذن أهم ما يميّز الرجز عن القصيد عند العرب. وأمّا عند الأخفش[5]: «فالرجز عند العرب، كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنّمون به في عملهم وسوقهم ويحدُون به».

ونستخلص من هذا التمييز بين الرجز والقصيد لدى العرب، بأن الاعتماد فيه وقع على الجانب الوظيفي للرجز، أي من خلال بنيته الإيقاعيّة بالقياس إلى القصيد. ومثل هذه الملاحظات الوظيفية للصيغ الوزنية كانت تمثل مجرد البحث عن خصائص الفنون الإيقاعية القائمة وليس كل الخصائص. وهي مرحلة سابقة وضرورية قبل تأسيس العلم.

والنوع الثاني بعد الرجز عندهم - حسب ما روي على لسان الوليد بن المغيرة - هو الهزج، وهو «مدّك الصوتَ في الترنّم»[6] وهو «صوتٌ

---

[1] سيرة ابن هشام 2/ 289.

[2] النهاية فى غريب الحديث والأثر لابن الأثير، فصل رجز.

[3] توفى الخليل سنة 174 للهجرة.

[4] النهاية فى غريب الحديث، الموضع المتقدم .

[5] كتاب القوافى، ص 75.

[6] ابن دريد ، جمهرة اللغة ، 2/ 92.

مطربٌ . . » وقال الأصمعي : «الهزج تدارك الصوت في خفّة وسرعة»[1] وفي القاموس [هزج]: «أهزج الشاعر وهزج المغني». وهنا أيضًا يعتمد العرب في تمييز الهزج من غيره على الجانب الوظيفي، حيث الترنّم والإطراب والتدارك صفات تحدّد الإنشاد عند الشاعر؛ ويشترك معه فيها المغني. ومن المعروف أنّ الإنشاد أشهر وظائف الشعر، فالهزج بالتالي طريقة من طرائق إنشاد الشعر، ووظيفة من وظائفه، لا نوع من أنواعه.

أمّا «القريض»، فهو الشعر عامة[2] والنوعان الرابع والخامس، في خبر الوليد، هما المقبوض والمبسوط. وفي غياب الرواية التي تشرح مدلولهما أو تساعد على ذلك، يرجّح أحد الباحثين «أن يكون المقصود بأوّلهما المجزوء، وبثانيهما غيره وهو التام»[3]. «وهذا الترجيح لا ينفي إمكانية اعتبار القبض والبسط لونين من ألوان الإنشاد عندهم»[4]، وبذلك يلتحقان بالرجز على ما تقدّم.

وتتلخّص قيمة المحاولات السابقة، في أنّ العرب إلى عهد الرسول صلّى اللّه عليه وسلّم كانت تميّز في وصف الشعر بوظيفته الأصلية في نظرهم وهي الإنشاد والترنم؛ وقد يكون لذلك علاقة بإيقاعه دون أن يتضح مفهومه علميا لديهم إلى درجة أنّ التفريق بين القصيد والرجز ظلّ يتكئ على التغني، وهو مفهوم وظيفي، وليست أغراض القصيد المتغنّى به كأغراض الرجز؛ بسبب اختلاف الإيقاع بينهما.

ونجد الأخفش في كتابه «القوافي» يفسّر مفاهيم: قصيد، ورجز وهزج، ومقبوض، ومبسوط، ورمل، عند العرب تفسيرًا وظيفيا لا نغَميا أو إيقاعيا[5]. وسنعرض لذلك عند الحديث عن مفهوم الخفة والسرعة في البحور المجزوءة[6].

---

[1] الأزهري، تهذيب اللغة ، 6/ 43 .

[2] الفيروزآبادي ، القاموس المحيط [قرض] .

[3] محمد العلمى، ص 34 .

[4] المرجع نفسه، ص 34.

[5] القوافى، ص 74.

[6] مقالناحول المصطلحات العروضية، مادة [رمل].

2-3 : محاكاة الإيقاع بوضع غير معقول

وفي تتبعنا لما قد يفيدنا حول بحث الإيقاع وإدراك العرب له مبكرًا جدًا من خلال الكلمات التي كانت تتردد في مجال نقد الشعر، وقفنا على معنى «أقراء الشعر» بمعنى أنواعه، في الخبر الوارد عن إسلام أبي ذر، وهو قوله: «لقد وضعتُ قوله على أقراءِ الشعر فلا يلتئم على لسان أحد»[1]، فأقراء الشعر أنواعه وأنحاؤه[2]، أوَ هي «قوافيه التي يُختم بها» كما يقول الزمخشري[3].

ومن أقدم ما يروى مما ورد فيه لفظ الوزن ومدلوله ما حكاه الباقلاني عن غيره، قال: «وحكى لي بعضهم عن أبي عمر غلام ثعلب، عن ثعلب: أنّ العرب تعلّم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنّه على وزن: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. ويسمّون ذلك الوضع (المتير)، واشتقاقه من المتر، وهو الجذب أو القطع، يقال: مترتُ الحبل، أي قطعتُه أو جذبتُه، ولم يذكر هذه الحكاية غيره، فيحتمل ما قاله»[4]. وبدون تحفظ حول صحة الخبر فتحتْ هذه اللفظة الباب أمام بعض الباحثين للمقارنة بين المتير أو المُتر في العربية وبين ميتر métre و métrique = الوزن والقياس في بعض اللغات الأوروبيّة[5].

على أنّ هناك رواية أخرى تتحدّث عن شيء شبيه بهذا المتير، وربّما كان المقصود بـ (الوضع غير المعقول) الذي تحدّثت عنه رواية المتير، وذلك هو (التنعيم) أو (التنغيم). يقول أبو بكر محمّد القضاعي: «وتكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإنّ أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنّه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له: هلاّ عَرفت لها أصلاً؛ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجّا، فبينا أنا في بعض

---

[1] لسان العرب [قرأ].

[2] القاموس [قرأ].

[3] لسان العرب [قرأ].

[4] الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 63.

[5] العلمي، ص 37، الهامش رقم 22.

طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على باب يعلّم غلامًا، وهو يقول له: قل:

نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا نَعَمْ نَعَمْ   نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلتُ له: أيّها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبيّ؟ فذكر أنّ هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم يسمّى التنعيم، لقولهم فيه نَعَمْ. قال الخليل: فَحججتُ ثم رجعتُ إلى المدينة، فأحكمتها.»[1].

وللتنعيم رواية أخرى يرويها ابن حجر العسقلاني لا تختلف كثيرًا عن الرواية الأولى التي أوردناها للقضاعي سوى تغيير في العروض والضرب لترتيب (نَعَمْ لا) في البيت الشعري[2]، بينما العبارة المقصودة ربما هي التنغيم (بالغين المعجمة) كما نقلها الشيخ جلال الحنفي عن عليّ أبو الخشب، يقول: «يروى عن الخليل نفسه، أنّه كان بالصحراء، فرأى رجلا قد أجلس ابنه بين يديه وأخذ يردّد على سمعه: نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا؛ مرّتين فسأله عن هذا، فقال إنّه التنغيم - بالغين المعجمة - نعلّمه لصبياننا»[3].

ويتّضح من روايتي التّنعيم والتّنغيم أنّ العرب قبل الخليل حكت إيقاع البحر الطويل بواسطة أمثلة هي أداتا الجواب (نَعَمْ) و (لا)، ولعلّ هذا هو المقصود بالوضع غير المعقول الذي تحدثت عنه رواية المتير.

ولا يُستبعد أن يتوصل العرب إلى هذه الطريقة لتعليم أولادهم قول الشعر، لأنّ ما بلغه شعرُهم من تكامل ووضوح في إيقاعه، يجعل من السهل حكايته لغرض تعليمي بواسطة (نَعَمْ) و(لا)، لا سيما أنّ قول الشعر

---

[1] أبو بكر محمد القضاعي، الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض، عن د. نهاد محمد جتن، علم العروض ونشأته، مجلّة الجامعة، 1987، ع1 ص 20 - 26 عن العلمي ص 37.

[2] ابن حجر العسقلاني. التوشيح الوافي والترشيح الشافي، عن البشير بن سلامة ، نظرية التطعيم الايقاعي في الفصحى ، ص47 ، نقلا عن الشيخ جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه. عن العلمي ص 38. انظر حول نشأة الوزن عند العرب د. محمد بدوي المختون في كتابه علم العروض، ص 48، وله كذلك: نشأة الوزن المقفى عند العرب الاوائل ، مجلة جامعة أم درمان الإسلامية، 1968.

[3] العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، ص 24 - 25، عن البشير بن سلامة، ص 47 - 48.

- لا تعليمه - يقتضي من الشاعر بذل جهد أكبر من ذلك بكثير، ليستوي البيت الشعري كلامًا - لا أدوات فقط - مؤديًا غرضا فنّيًا واجتماعيًا، وعلى نسق إيقاعي معروف. وبعبارة أخرى فإنّ العقليّة الجماعية التي تستطيع أن تعبّر عن الايقاع المعروف بالطويل على نحو البيت:

قِفا نبْك من ذكرى حبيب ومنزلِ   بسِقْط اللّوَى بين الدَّخول فحوْملِ

وبغيره من الأبيات ألوف المرّات، لا تعجز عن استخلاص الايقاع نفسه بواسطة استخدام لفظين فقط بشيء من التقديم والتأخير والجمع والاعادة لنقل الايقاع نفسه في الأسماع[1].

ولكن الروايات القديمة الواردة إلينا حول التنعيم والتنغيم لا تتجاوز نموذج البحر الطويل، فلا تذكر نماذج تنغيميّة - أو تنعيميّة - للبحور الأخرى. وهذا لا يمنع من الإقرار بأنّ تعليم الوزن كان على نحو ما قبل الخليل، هو ذلك النحو الذي لم تظهر فيه بعد فكرة التفاعيل التي اكتشفها الخليل. لكن القياس على ما جاء في رواية تعليم الشيخ للصبي عن طريق التنعيم (أو التنغيم) أي باستعمال لا ونعم كأجزاء للوزن هي فكرة يجب التحفظ إزاءها وإن رأينا بعض الباحثين المحدثين يقرّها كطريقة بدائية لتحفيظ الأوزان في ذلك العصر. وتحفّظنا حولها يتمثل في ملاحظتين: أولاهما، أن الطرق التعليمية في الحياة البدائية ولو في المدن المتحضرة إلى حد ما في ذلك العصر كمكة والمدينة ليست بهذا القدر من التجريد ولم تكن الحاجة تدعو إلى ذلك؛ في حين الملكة كانت لا تقوم إلا بالحفظ من النماذج الحية والأشعار الكثيرة الدوران على الألسن لجودتها أو للاستشهاد بها. الملاحظة الثانية، هي إرادة الربط المقصودة في هذا الخبر بين الخليل وذلك الشيخ العجوز، للتدليل على استناد واضع العروض على فكرة متقدمة في وزن البيت هي التنعيم والانطلاق منها لوضع فكرة الأجزاء والتفاعيل التي بنى عليها دوائره وبحوره.

ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن الطريقة المنسوبة للعرب قديمًا، قبل اكتشاف التفاعيل، والقائمة على ترديد الوزن في وحدة إيقاعية جُملية متألفة

[1] راجع المناقشة حول امكانية استخدام الأداتين "نعم" و "لا" لبناء جميع الأوزان المعروفة، دون/ ومع تغيير في بنيتهما، بين د. نهاد محمد جتن ومحمد العلمي فى كتابيهما المذكورين سابقًا.

من لا ونعم، تقرّبنا من عناصر التفعيل وهي الوتِد والسبب، القائمة في نظرية الخليل. ومن الجدير بالذكر كذلك أن الفكرة َنفسها القائمة على تلقين الوزن بتلك الطريقة المرتكزة على تكرار وتد وسبب، دون صيغة التفاعيل التي سنجدها عند الخليل، ربما تستند إلى أصل لها فيما روي من شعر قديم منسوبًا لامرئ القيس. وهو قوله، من بحر الطويل:

فلو لو ولو لو ثم لو لو ولو لو دنا دار سلمى كنتُ أوّلَ مَنْ وَصَلْ

وفي في وفي في ثمّ في في وفي في وفي وجنتي سلمى أقبّل لم أمَلْ

وعبّر عنه أيضًا مستعملا فعلا وأداتين في قوله من الطويل أيضًا:

وسَلْ سَلْ وسَل سَلْ ثم سَلْ سَلْ و سَلْ سَلْ وسَلْ دار سلمى والربوع فكمْ أسَلْ[1]

وهو شعر كله مشكوك في صحة روايته للأسباب المعروفة في تاريخ الشعر الجاهلي.

وإذا كان لا يمكن لنا الاطمئنان إلى رواية التنعيم التي تجعل توالي السبب والوتد بأعداد معينة في البيت أساسًا لضبط الوزن، فإننا نتساءل كيف ساغ لبعض الباحثين المحدثين القبول بها[2]، مع أنها لا تحقق الإيقاع وهو سرّ الوزن لا مجرّد توالي الأسباب والأوتاد بعدد أو ترتيب معين[3]. وعليه، فينبغي علينا صرف النظر عن ذلك والبحث عن المحاولات السابقة للخليل التي ربما ساعدته على اكتشاف تلك الصيغ المتماثلة والتي سماها التفاعيل والتي تحقق فعلا صورة الإيقاع، لتناوبها في البيت بصيغ وأعداد معينة.

***

إن منطلقنا في هذا البحث، لتلمس فكرة الوزن والإيقاع في عروض الخليل قبل أن نعرض للكيفيات التي عالجتها بها الدراسات العروضية الحديثة وفي تونس بالذات، يجب أن يكون أساسه معلوماتنا حول الخليل نفسه وحول عصره، وحول بنية اللغة العربية والمدونة الشعرية لذلك الوقت؛ وإن

[1] ديوانه 17+ عن العلمى، ص 39.

[2] د. نهاد جتن، ص 23، العلمى، ص 44.

[3] ولعل الجاحظ لو علم بطريقة التنعيم أو التنغيم هذه لقال أشد مما قال حول التفاعيل، نقصد قوله: و «العروض علم مستبرد ومذهب مرفوض، يستكدّ العقول بمستفعلن ومفعول، من غير فائدة ولا محصول».

كانت كل تلك المعلومات غير وافية بالغرض لأنها غير محققة على أصول علمية في معظمها.

لقد كان عصر الخليل كما قلنا، وهو الثلث الأخير من القرن الأول والنصف الأول من القرن الثاني، عصر جمع اللغة ونهضة الأمة لتدوين مروياتها من التراث الأدبي عامة والشعر بصورة خاصة. وشهد هذا العصر وضع علوم القرآن والحديث. ولم يكن الخليل بالغريب عن هذا الوضع أو المشاركة فيه نظرًا لثقافته الواسعة باللغة والنحو؛ والقرآن في هذا الجانب هو كنز اللغة العربية غير منازع، وعليه استندت جميع العلوم التي قامت في تلك الفترة لخدمته أساسًا. ولذلك، فهمة الخليل على وضع علم لموازين الشعر، لم تكن بالهمة النادرة في ذلك العصر ولا بالشيء الغريب؛ فالعلماء الاعلام في غير ميداني اللغة أو النحو كانوا بالكثرة والأهمية التي تتجاوز العد والحصر. فقد كانت الدراسات القرآنية[1]، في حاجة - كحاجتها إلى وضع معجم للغة - إلى وضع «عروض» يميز ما هو من القرآن غير شعر وما هو شعر في غير القرآن. لانّ السجع كان ظاهرة إيقاعية غير الشعر، أو كان في حدّ ذاته وزنًا للكلام ولكن غير وزن الشعر.

وإن كنّا لا نعرف أيهما أسبق وضْع الخليل للمعجم أم وضعه للعروض - وهما العلْمان اللذان يُشهد له بوضعهما - فإننا نستطيع أن نقدر أن اكتشافه لطريقة وضع المعجم هي نفسها كما قلنا التي ساعدته على حصر أوزان الشعر: بحوره وأجزاؤه وعناصره.

فلو كان الخليل غير نحوي وغير لغوي، لما كان بإمكانه التصديق باقتداره على كشف علم العروض. وكذلك لو كان يعيش في عصر لم تقم فيه العناية بالقرآن وحاجة الأمة الى تمييز فواصله عن الشعر، لأسباب دينية وبلاغية معينة، لقلنا إنه ربما تأخر زمن ظهور العروض عن زمن الخليل.

وبما أننا نعرف أنه هو الذي وضع مبدأ تدوين اللغة، بل ووضع فعلا معجمه "العين" المشهور، أفليس من المنطقي والمعقول أن نقول إن الشخص

[1] من المفيد الرجوع الى مفهوم أو مصطلحات الحركة والسكون والأبنية الصرفية وبعض قوانين الوقف والإدغام من علم القراءات. انظر باختصار في آخر القرآن من كل مصحف. وللتفصيل انظر كتاب البرهان للزركشي والسيوطي في عدد من مؤلفاته حول القرآن وخاصة المزهر فى علوم اللغة، والمفتاح للسكاكى.

الذي اكتشف تصاريف اللغة وعناصر تركيبها وترتيبها ترتيبًا حسابيّا مضبوطًا هو الشخص نفسه الأقدر على اكتشاف موازين شعرها، لأن هذا الشعر من مادة اللغة ولا شيء غير اللغة فيه. وتعوزنا حقيقة مؤلفات الخليل الأولى أو مؤلفه الرئيسي الذي صاغ فيه نظرياته العروضية، لتتبع طريقة تفكيره وبنائه للأوزان. ولكن معرفتنا بالطريقة الإحصائية التي أقام عليها تدوينه للمعجم[1] هي نفسها التي بإمكاننا اعتمادها لتقرير خطواته الأولى في تدوين العروض.

فطريقة التفكيك الى العناصر الأولى للغة، أي لجذر الكلمات ومعرفته ببناء الكلام على حرف وفعل واسم، ومقدار ما تحتمله الكلمة من حروف، في أقصى تقدير وفي أقل تقدير، هي التي نجدها في فكرة تقسيم الشعر إلى أسباب وأوتاد وإلى فاصلة، وغير ذلك من الاوضاع التي تكون عليها الكلمات قبل تركيبها وبعد تركيبها في الجملة، سواء في الكلام العادي أو الشعر.. لأن الحرف أو المقطع المنفرد، لا وجود له في الشعر إلا موصولا بغيره. ولذلك لم يُقم الخليل، كما سنرى نظامه العروضي، على أصغر وحدة صوتية؛ خلافًا لما ذهبت اليه بعض الدراسات الحديثة في تقديرها للوزن[2]. وذلك، ببساطة لأن الحرف لا يوجد مستقلا في الشعر وإن وجد مستقلا في الكلام تقديرًا وعبّر عن معنى، كقولك: و..؛ وأنت تقصد: وعلي؛ وتشير اليه. ومن هنا نفهم أنّ الخليل انطلق مباشرة من الوحدة الأساسية في تركيب الايقاع وهي السبب، وهو عبارة عن حرفين أو مقطع مفتوح ومقطع مغلق، ثم يأتي الوتِد، وهو عبارة عن ثلاثة أحرف.. إلى آخر بنائه للوحدات الإيقاعية كما سنرى.

ففكرة التحليل والإحصاء التي استخدمها الخليل في اللغة لوضع المعجم هي التي استخدمها في وضع العروض. إذن، فإلى جانب معرفته بعلم الحساب والتحليل المنطقي للمادة التي بين يديه، أي الشعر، استعان الخليل قطعًا «بعلم النغم» أو «الايقاع»، وهو علم نشك في أن العرب في ذلك العصر وقد اتصلوا بحضارة الفرس واليونان، كانوا على جهل

[1] نقل ابن منظور في باب ألقاب الحروف وطبائعها وخواصها، في اللسان، ص 13، نبذا من آراء الخليل في ذلك.

[2] سنشير الى آراء بعض القائلين في الايقاع باعتماد المقطع دون الحرف في الوزن.

بأساسياته. بل إن الخليل نفسه فيما نقل من أخباره كان له تأليف مستقل في النغم إلى جانب تأليفه كتاب العروض.

2-4: علاقة العروض بالنغم

فالمعرفة بالإيقاع التي روي أن الخليل كانت له وكذلك معرفته المعمقة باللغة وأوضاعها من نحو واشتقاق وتركيب[1]، قد انضافت اليهما معرفته الواسعة بالمدوّنات الشعرية الكبرى التي بدأت تتكامل في ذلك العصر، بفضل نشاط الرواية وحركة جمع الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي. ولذلك نقول إنه لولا توفّر الدواوين الشعرية الكبرى لشعراء الجاهلية والإسلام الأوائل لما تحركت همته لاستخلاص الأوزان القائمة عليها واكتشاف البحور المؤلفة فيها.

وكان بإمكانه كذلك أن يؤديه البحث والتفكير في المصطلحات الموضوعة قبله لأجزاء الشعر وأوضاع القصيدة إلى الاهتداء إلى العناصر الأساسية في الوزن. فنحن نعتقد أن فكرة الوقف والابتداء وفكرة المصراع وفكرة البيت وغيرها من المصطلحات المتداولة لعصره، هي كلها أفكار طوّر منها - كما سنرى - نظامه العروضي.

وسنرى كذلك أن معظم المصطلحات التي اخترعها الفراهيدي اشتقها من بيئة الشعر والحياة البدوية التي ولد فيها وتطور هذا الشعر. فكأن إحساسًا واضحًا كان لديه بأن أصل البنية الإيقاعية التي تولّد منها البيت متطابق أساسًا مع البنية الأساسية لبيت الشَّعر، بما تمثله من توازن في تركيبها وهيكلها؛ وهو توازن منسجم ومتوافق مع الطبيعة ومع الأشياء من حولها، ومع اللغة نفسها في نسقها وروحها وإيقاعها العام في ذلك المحيط.

وإذا كانت هذه المعطيات من تاريخ الشعر ومن تاريخ اللغة ومن تاريخ العصر في زمن الخليل غائبة عن أذهان عدد من الباحثين ممن وجدناهم ينتقدون الخليل ويردّونه إلى الجهل بوضع العروض، من حيث تقصيره في

---

[1] نوه السكاكي بشأن الخليل فقال في معرض كلامه عن أبنية العروض: «ولن يقف على لطائف ما اعتبره الامام الخليل بن أحمد قدّس اللّه روحه في هذا النوع إلا ذو طبع سليم وهو ماهر فى استخراج علم الصرف.» ك مفتاح العلوم، ص 219.

نظرهم عن تدوين الإيقاع تدويناً دقيقاً لا يترك فيه للمتزاحف والمعتل من التفاعيل مجالاً[1]، فإننا لا نشك في أن التقصير قد لا يكون تقصيره، ولكن لأنه قد يكون - في نظر أولئك الباحثين - فضّل قياس الوزن باللغة نفسها عبر مفرداتها الإيقاعية منفردة ومقترنة وعدم اللجوء إلى وزنها بمادة صوتية غريبة عنها كالنوتة الموسيقية أو العلامات المجردة. والخليل، وإن كان في غنى من حيث الدقة في تصوير الإيقاع أو قياسه بثلث الوحدة أو نصف الوحدة - كما سنرى في بعض المحاولات التنظيرية - اكتفى بمحاكاة الإيقاع في الوحدة الوزنية في البيت أو الوحدات الوزنية المختلفة فيه بمثال فعلي، كالمثال الصرفي له جذر غير قابل للانقسام وسائره قابل للتقلص والتمدد[2].

2-5: انتقادات على عروض الخليل

ومن أهم المؤاخذات، التي وجهت للخليل - كما سنرى - من قِبل أكثر من منظّر من المنظرين الجدد للإيقاع في الشعر العربي، جاءت من كونه لم يكن هو نفسه شاعراً، «فكيف يفهم في إدراك الإيقاع» و«كيف يوفق في تدوينه»!. ولكن هذا النقد الموجه للخليل غير مقبول، لأن الخليل وإن لم يكن شاعراً، فإنه يقول البيت والأبيات من الشعر ولا يعجزه النظم. ولكن ملكة قول الشعر شيء وملكة البحث في الشعر شيء آخر. وكم من شاعر لا يدرك الوزن الذي يصوغ فيه شعره إلا بالقياس إلى شعر سابق، أي ينظم على مقتضى قوالب قائمة في ملكته ونماذج وزنية ترسخت في ذاكرته بكثرة حفظه للأشعار. وإلى اليوم نصادف شعراء لا يفرقون بين الطويل والكامل والهزج والرجز، ولكن بالسماع يدركون صحة الوزن واختلاله. فهذا التمييز الذي عالجه الخليل بين الأوزان وتحديد أنواع البحور وأجزائها المختلفة وتركيب تلك الأجزاء من عناصر أساسية هو الدور الذي لا يمكن أن يقوم به غيره، إذا لم تكن له قدرة على التبحر في علم العربية وإذا لم تكن له معرفة بكيفيات البحث والاستقصاء في تركيب اللغة، وإذا لم تكن له همة على

---

[1] من أشد المنتقدين له من المحدثين العياشى فى دراسته كما سنرى.

[2] وهي نظرية الأسباب والأوتاد التي ترجمها المحدثون الى مصطلحات جديدة مشتقة من علم الموسيقى وعلم الأصوات.

الجمع والاحصاء والتحليل والتنظير، وإذا لم تكن له معرفة سابقة بأصول النغم والإيقاع، وإذا لم تكن له أخيراً تلك الارادة في منح علوم الشعر ما يتميز به وزنه عن سائر الكلام من سجع أو فواصل أو نحو ذلك مما قد يلتبس به.

فالحجة، بأن الزمن تقدم منذ وضع الخليل عروضه، ولا بدّ من تجاوز فهمه وإدراكه وكذلك تدوينه للإيقاع، لا تكفي وحدها لتجعل من كل محاولة جديدة في الميدان محاولة ناجحة ونظرية تسقط ما بناه القدماء وتعوّض به[1]. وكذلك الحجة المتقدّمة بكونه لم يكن شاعراً. ونفس الحجة الشعرية مردودة في وجه من شكك بسببها كذلك في نظريات المستشرقين العروضية، فضلا عن كونهم أجانب عن اللغة. وسنلاحظ في الدراسات التونسية عامة موقفين متقابلين (متطرفين)، وموقف وسط في تفسير جهود المستشرقين في دراسة العروض؛ نلخصها هنا بقولنا إنه في الوقت الذي نجد فيه محمد اليعلاوي يشيد في مقال له بمجلة حوليات الجامعة التونسية بدراسة فايل، كاتب مادة «عروض» في دائرة المعارف الإسلامية ومؤلف أحدث كتاب استشراقي في العروض، وفي الوقت الذي ينكب فيه طالب تونسي في القاهرة في الستينيات هو المنجي الكعبي على ترجمة نظرية غويار في العروض، نجد محمد العياشي بعد قليل من الوقت يتهجّم أقوى تهجّم على دعوى المستشرقين اكتشافهم أسرار الايقاع في الشعر العربي وينكر نجاحهم في تدوين إيقاعاته بدقة. أما الموقف الوسط، فهو ذلك الذي سنلاحظه في دراسات بعض الجامعيين في أواسط الثمانينيات، والمتمثل في تقدير جهود المستشرقين في فهم الايقاع الشعري، كما يتمثل ذلك في دراسة رشيد السلامي وكمال بوخريص[2].

والقدماء الذين درسوا العروض بعد الخليل، وإن لم تصلنا محاولاتهم كلهم، إلا أن أصداءها والاشارات التي احتفظت بها منها الكتب اللاحقة، لا تخرج في الغالب عن بعض زيادات في البحور - وهذه قضية سنشرحها في فصل لاحق - وخلافات في مستوى التعريفات أو إضافة مصطلحات

---

[1] فكرة كل من العياشى فى تونس وأبو ديب فى المشرق .

[2] انظر المراجع تحت هذا الاسم.

جديدة أو التعديل في كتابة بعض التفاعيل أو التوسع في الجوازات الشعرية وزنًا وقافية.

والخلاصة، أن معلوماتنا عن العروض قبل الخليل لا تؤكد أن الخليل مسبوق في هذا العلم بشيء مما جاء به فيه، أو متأثر تأثرًا واضحًا بأعاريض الأمم الأخرى؛ وذلك رغم ما يقال من اطلاع العرب عن طريق الترجمة على تراث اليونان ومشابهة الشعر اليوناني للشعر العربي، في اعتماده الكمية والنبر في الإيقاع؛ بل الرأي لدينا أنه من منطلق كونه عالمًا متبحرًا في اللغة وفي علوم عصره الدينية والأدبية، وبالنظر الى ما كان يتمتع بملكة حسابية[1] فائقة القدرة على الجمع والاستقصاء والاحصاء والتحليل والمقارنة، - وهي كلها أدوات ضرورية للبحث العلمي ولصفة العالم المحقق - وفق الخليل إلى ترجمة تلك الاشارات القديمة في كلام العرب في وصف أشعارها[2] وتمييز أوزانها إلى علم قائم على قوانين؛ منطلقًا في ذلك من أصول اللغة وتركيباتها المفردة والمنسقة في الجملة الشعرية وفي الكلام العادي ليخرج أولا بذلك التفريق بين كل ما هو شعر وما يشبه الشعر وليس بشعر، كالسجع والفواصل في القرآن؛ وليخرج ثانيًا بأوزان مميزة للشعر دون السجع وغيره. ولم يتجاوز الخليل ما تقيد به من قيود واضحة، وهي الاقتصار على شعر العرب بمقاييس الفصحاء المعتبرة عند العلماء، لا ما دون ذلك من نظم لأغراض التفكه مثلا، أو نظم لغرض الاستشهاد والتعجيز. فخرج من إحصائه البحور المهملة والأوزان الخفيفة مما لم يتردد في الشعر القديم استعمالها في القصائد والمقطعات من كلام الفحول. وما من دارس يتحلى بالروح العلمية وينأى عن التعصب لمذهب دون مذهب إلا وهو يجلّ الخليل ويتوخى سبيل العلم في الملاحظة عليه أو يسعى لتكميل البناء الذي بناه المعلم الأول دون تحامل أو تهجم.

---

[1] يروى عن الخليل أنه قال: أريد أن أقرِّب نوعًا من الحساب تمضي به الجارية الى البيّاع فلا يمكنه ظلمها؛ ودخل المسجد وهو يُعملُ فكره في ذلك فصدمته سارية وهو غافلٌ عنها بفكره، فانقلب على ظهره، فكانت سببَ موته. انظر الخبر فى ابن خلكان.

[2] نقصد فكرة «التنعيم» التى أشرنا اليها سابقًا.

(3) العروض والخليل

3-1 : أسطورة وقع المطرقة وعلاقتها بالإيقاع

تجمع المصادر كلها على أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة 174 هـ[1] هو واضع العلم المسمى بعلم العروض نظامًا ومصطلحات وأجزاء (تفاعيل) وبحوراً ودوائر. ولا يكاد من جاء بعده يزيد عليه إلا بقليل من الاستدراكات أو المخالفات البسيطة في وجهات النظر أو في تغيير البناء في مواضع لأسباب منطقية أو صورية محضة أو تعليمية. وتختلف جل المصادر فيما بينها في تقديرها لظروف نشأة هذا العلم على يدي الخليل؛ فبعضها تذكر سفره قبل ذلك إلى مكة[2] واستفادته هناك من ملاحظات بعض المعلمين للصبيان أو المحفظين لابنائهم إيقاع الشعر، وبعضهم يرد اكتشافه لهذا العلم

---

[1] انظر طبقات الشعراء لابن سلام 9، والبيان والتبيين للجاحظ 1/139، وطبقات الشعراء لابن المعتز 95، وتهذيب اللغة للازهري 1/10، وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي 47، والعمدة لابن رشيق 1/135، ونزهة الألباء لابن الأنباري 46، ومعجم الأدباء لياقوت 11/73، وإنباه الرواة للقفطي 1/342، وتهذيب الأسماء واللغات للنووي 1/178، ووفيات الأعيان لابن خلكان 2/241، والبداية لابن كثير 10/161، والقاموس المحيط للفيروزابادي 4/9، وشذرات الذهب لابن عماد الحنبلي 1/275.

وللمزيد حول الخليل وأخبار عروضه انظر كذلك:
أخبار النحويين البصريين للسيرافي، العقد الفريد لابن عبد ربه، وتاريخ أبي الفداء، وتقريب التهذيب لابن حجر، وتلخيص ابن مكتوم، ومروج الذهب للمسعودي، والحيوان للجاحظ، وخلاصة تهذيب تهذيب الكمال لصفي الدين الخزرجي، وروضات الجنات للخوانساري، وسرح العيون لابن نباتة، وإشارة التعيين، وشرح مقامات الحريري للشريشي، وطبقات ابن قاضي شهبة، والفلاكة والمفلوكين للدلجي، والفهرست لابن النديم، وكشف الظنون، واللباب في تهذيب الانساب لابن الجزري، ومرآة الجنان لليافعي، ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي، والمزهر للسيوطي، والتنبيه على حدوث التصحيف لحمزة الاصفهاني، وطبقات القراء لابن الجزري، والأغاني للأصفهاني، والنجوم الزاهرة، ومفاتيح العلوم للخوارزمي.

[2] ذكر ابن خلكان نقلا عن غيره «أنّ الخليل دعا بمكة أن يُرْزَق علمًا لم يسبقه أحد اليه ولا يؤخذ الاّ عنه، فرجع من حجّه ففُتح عليه بعلم العروض؛ وله معرفة بالايقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنهما متقاربان في المأخذ.» (وفيات 2/ 241).

إلى مروره بحداد يضرب على طست بطريقة موقعة، فقاده ذلك التوقيع إلى وضع هذا العروض على النحو الذي وضعه عليه. ولكن لا تبيّن هذه المصادر ولا واحداً منها العلاقة بين توقيع الأصوات النحاسية أو غيرها من الأصوات المادية وبين توقيع الكلمات في الشعر[1].

وعليه يبدو أن الإيقاع كان مجرد إحساس مبهم في آذان العرب دون أن يكون لهم علم واضح به قبل الخليل. وفضل الخليل، وهو اللغوي المتبحّر في اللغة والمولع بتقنين المعارف القديمة ووضع الضوابط التي تحكمها، أنه كان أقرب بعد اهتدائه في الأول - فيما نعتقد - إلى وضع معجم للغة إلى اتباع الطريقة نفسها تقريباً لوضع ميزان للشعر، فرجع باللفظة الشعرية إلى أبسط العناصر في تركيبها وتدرّج إلى أقصاها في عدد الحروف ودرس أوضاعها، ونظر إلى الساكن والمتحرك فيها وإلى المد والوقف.. الخ. ولما كانت الكلمة في الشعر لا تخلو من حركة أو ساكن، جعل بحثه مركزاً على تتبع الحركة والسكون في ألفاظ الشعر؛ وانتهت به معرفته إلى العلم بأوضاعهما المختلفة، وهو أمر هين في حدّ ذاته، ولكن التفطن اليه ودرسه واستخلاص القوانين منه هو الصعب، وهو الإنجاز العظيم الذي صنعه الخليل في رأينا وأصبح فيه إماماً وحده.

3-2: مفهوم الوزن والإيقاع في المصطلحات العروضية القديمة

وقد ذهب الناس كل مذهب في تفسير معنى العروض وفي سبب تسمية هذا العلم بهذا الاسم. وقد كان ذلك الاختلاف وارداً في رأينا، لأن اللفظة موجودة قبل الخليل وتطلق على أشياء كثيرة، ولذلك تخير بعضهم من المعاني القائمة معنى دون آخر لتقريب سبب التسمية أو مناسبتها. فليس الأمر كالموسيقى[2] مثلا الذي هو لفظ دخيل في العربية والذي هو تعريبٌ

---

[1] سخر محمد اليعلاوي بتلك الروايات القديمة - وسماها «أساطير» - التي تنسب وقوف الخليل على أسرار النغم بفضل مروره بالبصرة واستماعه الى مطارق النحاسين. انظر مقاله الدوائر الخليلية، ص 111.

[2] وبعضهم يفضل كتابتها بالألف الممدودة «موسيقا"، على أصل الكلمات الدخيلة فى العربية التى تتجاوز فى حروفها الأربعة.

للكلمة اليونانية كما عرفها العرب، فلفظ عروض وردت إسمًا لمكان في مكة، بل لأماكن عدة في الجزيرة العربية. فقيل إن الخليل لمّا كان بعروض مكة اكتشف علمه فسماه به تيمّنًا. وقيل غير ذلك. والأهم بالنسبة إلينا هنا هو البحث عن العلاقة اللغوية القائمة بين أصل الكلمة وبين معناها الاصطلاحي كما قد يكون ذكرها الخليل في معجمه. وفعلا، نجد في كتاب العين ، مؤلفه المشهور، ما يفيده في هذا الصدد. يقول الخليل: «العروض: عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه ويوزن به فهو ميزان تُعارض به الأشعار»[1]. فكأنما عنى بالاسم مجرد الوحدة الوزنية الاصطلاحية كما نقول اليوم المتر.

فالنقلة بين مرحلة «التنعيم»[2] حسب قول بعضهم أساسًا لوزن الشعر وبين مرحلة العروض التي بدأها الخليل، كالمرحلة ما بين العلم وبين الجهل. لانّ فكرة الإيقاع بين هذه المرحلة وتلك غير واضحة بالمعنى العلمي إلا في حالة العروض.

3-3 : كتابا العروض والإيقاع للخليل

ويتردد القول كثيراً حول افتقادنا للكتاب الأم الذي وضعه الخليل لتفصيل هذا العلم الجديد الذي اخترعه، واسمه كتاب العروض، فيما قيل. ولكن منذ متى اعتبر هذا الكتاب مفقودًا؟ ألا يجوز أن نشكك في أنه لم يضع كتابًا مفردًا في هذا العلم بالمرة، وإنما وضع مدونات رصد فيها التفاعيل والعناصر المؤلفة منها والبحور والأنواع التي نظم عليها القدامى في الدوائر التي صنعها لضبط تلك البحور؛ وأخذ تلاميذه تلك المدونات وتصرفوا فيها شرحًا وتفصيلا وأخذوا منه ما اصطلح به على الزحافات والعلل والقافية ونحو ذلك من مسائل هذا العلم. بحيث يكون الأسفُ على فقدنا لكتاب بعينه للخليل في العروض هو مجرد التطلع إلى تلك المدوّنات الأصلية التي وضعها هذا العالم وتداولتها الأجيال عن تلاميذه الأولين

---

[1] العين 1/ 321، عن د.نهاد محمد جتن، علم العروض ونشأته، عن محمد العلمى، العروض والقافية، والزمخشري، 23، ود.كمال أبو ديب، 39.

[2] انظر ما تقدم حول هذا المعنى، ص 30 .

كالكسائي والأخفش والزجاج وغيرهم. وأمر الخليل في علم العروض كأمره في علم النحو. فإنه لم يترك فيه كتاباً. وكتاب سيبويه في هذا العلم يكاد يكون هو تعليم الخليل الذي أخذه عنه سائر تلاميذه؛ فكان سيبويه أنبغهم وأحذقهم بما دونه في هذا الكتاب المنسوب اليه لا محالة دون الخليل. والذي هو في الحقيقة علم الخليل علّمه إياه، أو هو أكثر ما علّمه من ضوابط هذا العلم[1]. فإن الخليل في رأينا رجل بحث وعلم واكتشاف أكثر منه رجل تدوين وتأليف. وكتاب "العين" له هو أيضاً كتاب مشكوك في وضعه من تأليفه بالكامل، فأمره كذلك في هذا الكتاب كأمره في العروض والنحو[2]، فهو يكتشف ويدوّن المسوّدات أو المذكرات عن بحوثه واكتشافاته ويتركها بين أيدي تلاميذه يصنفون بحسبها، ويحتذون حذوه في تقرير مسائلها وبسط مواضيعها دون أن يكون هو الواضع الحقيقي لكل تلك التفاصيل والكليات.

وممّا يؤكد رأينا في الخليل وكونه رجل علم وبحث واكتشاف وليس رجل تصنيف وتأليف قول ابن المقفع «وقد اجتمع مع الخليل ليلةً يتحدثان إلى الغداة، فلما تفرّقا قيل للخليل: كيف رأيت ابن المقفع؟ فقال: رأيت رجلا علمه أكثر من عقله! وقيل لابن المقفع: كيف رأيت الخليل؟ فقال: رأيت رجلا عقله أكثر من علمه!» [3].

وكذا القول حول كتابه المسمى في بعض المراجع بالإيقاع وفي بعضها الآخر بالنغم، فنحن وإن كنّا لا نشك في كون الخليل كانت له معرفة بعلم الإيقاع ومعرفة بعلم النغم، لكننا نشك في كونه كان له كتاب بهذا الاسم أو ذاك. فربما هي مجموعة مدونات ومذكرات استفاد منها تلاميذه أو من بعدهم في تقرير علم العروض، دون أن نعلم طريقة أحد منهم في هذه الاستفادة[4]. وقد تكون هذه الكتب المنسوب للخليل تأليفها وهي كتاب

---

[1] انظر مادة [عروض] في اللسان: «وهذه مسألة عروض هذه، أي نظيرها» (مقالنا المصطلحات العروضية).

[2] نقل ابن خلكان عن حمزة الاصفهاني أنه قال في حق الخليل: «إمداده سيبويه من علم النحو بما صنّف منه كتابه الذي هو زينة لدولة الإسلام». ابن خلكان 2/ 241

[3] ابن خلكان 2/ 241.

[4] قيل: «وله علم بالايقاع وله كتاب فيه، ومعرفته بالنغم ومواقعها أحدثَ له

العروض وكتاب العين وكتاب الإيقاع، هي من نوع كتب المعلمين التي تملى إملاء على تلاميذهم ويتصرف هؤلاء فيها بالعزو لمعلمهم الأول. لأنّ أكثر ما نجده منسوبًا للخليل في العروض في كتب المتأخرين لا نجده منسوبًا له من كتاب بعينه، ولكن بالرواية والنقل، كمن يتلقى عن أستاذه أو عن تلاميذ تلاميذه تعليمًا من التعاليم.

(4) المبادئ العامة لعلم العروض

4-1: أوّليات منسية

نجد في أقدم كتاب مخطوط في علم العروض وصل إلينا حتى الآن[1]، لأحد تلاميذ الزجاج[2] المتوفى سنة 311 هـ، ذلك العلم البارز من علماء العروض بعد الخليل والأخفش، تفصيلات مهمة جدّا عن المبادئ التي أقام على أساسها الخليل عروضه، وهي مبادىء مجهولة أو غير معلومة بدقة - بعضها على الأقل - أو غير مستغلة كما يجب في ما رأينا من دراسات حديثة. وهي معلومات تتعلق بمفهوم «الساكن والمتحرك» و«الجمع بين الساكنين»، و«الوقف والابتداء»، و«تفسير الأصوات»، و«الهجاء» أي تقطيع العروض، و«الأسباب والأوتاد». وهي عناوين في هذا المخطوط قد لا توحي بكثير علم عما هو معهود في المدونات العروضية، ولكنها كما سنرى ونحلل في الفصول التالية مسائل مهمة جدّا، وفيها من عناصر الجدة والأصالة والنظرات الدقيقة ما لسنا في غنى عنه في هذه الدراسة، وتؤكد رأينا بأن إغفالها من جانب من يندفعون عادة إلى وضع «النظريات الجديدة على أنقاض عروض الخليل» هو أحد أسباب تخلفهم عن فهم تراثنا العروضي وعلى ذلك تبوء مشاريعهم عادة بالفشل في تطوير هذا الفن

علم العروض». ابن خلكان 2/ 241.

[1] هو مخطوط مجهول العنوان والمؤلف، جاء في أوله «كتاب ألفناه في علم العروض وشرح أسبابه وأوتاده...». دار الكتب الوطنية رقم 18323. انظر ما جاء حول الكتاب فيما بعد، في فصل «كتب العروض القديمة وتصنيفاتها».

[2] يذكر مؤلف هذا الكتاب في أكثر من موضع وخاصة في المقدمة أن الزجاج هو أستاذه.

بمستوى العلوم الحديثة.

يقول هذا المؤلف في «باب معرفة الساكن من المتحرك»: «.. إن معرفة الساكن من المتحرك هو أصل علم العروض. ومن لم يكن في طباعه معرفة ذلك فليس يصل إلى علم العروض البتة.»[1]

فهو يعتقد أن تمييز الحرف الساكن ليس مسألة سهلة في العروض ولا في التقطيع، فأكثر ما يأتينا الخطأ أحيانًا يأتينا من هذا الجانب، ولا شك أن ذلك له علاقة بالزحاف والعلة وبالرواية الصحيحة من غيرها في الشعر.

ويؤكد ذلك بقوله بعد قليل: «وقد رأيت أقوامًا يعسر عليهم علم ذلك ولا ينطبع في حواسهم ومثل هؤلاء ليست بهم حاجة إلى العناء في تعلمه وطلبه»[2].

4-2: المتحرك والساكن

ثم يقدّم مؤلف الكتاب طريقة لمعرفة الساكن من المتحرك، لم نر من المؤلفين قبله أحدًا اعتنى بها، ويشرحها لنا بقوله: «فإذا أردت أن تعرف الساكن من المتحرك عمدتَ إلى الحرف الذي الشك فيه هل هو ساكن أم متحرك فامتحنْتَه بالحركات الثلاث وهي الفتحة والضمة والكسرة، فإن جرت الحركات فيه فأزالته عن بنيته [في الأصل «بليته»؟] وصورته في اللفظ بل كان لفظه على إحدى الحركات إما الضمة أو الكسرة أو الفتحة فهو لا محالة متحرك. مثال ذلك قولك: سهل، إذا أردت أن تعلم هل الهاء ساكنة أم متحركة نقلت الحركات فيها كما أخبرتك فقلت: سهُل وسهِل وسهَل، فقد دخلت الثلاث على الهاء وغيّرتها عمّا كانت عليه وانضمت وانكسرت وانفتحت وقد كانت قبل دخول هذه الحركات فيها على غير هذه الألفاظ فقد وجب أن تكون ساكنة لتنقل الحركات فيها وتغييرها إياها عن اللفظ الذي كان لها. فإن كان الحرف الذي شككت فيه متحركًا مثل قولك: عمَل، فاحتجت أن تعلم هل الميم ساكنة أو متحركة قلت فيه: عَمُل وعَمِل وعَمَل،

[1] صفحة المخطوط = ص خ 21.

[2] الموضع السابق.

فقد دخلت الحركات الثلاث على الميم فغيرتها الضمة والكسرة و[ما] تغيّر عن لفظ الفتحة[1] فقد صح أنها متحركة؛ وعلى هذا فقس جميع ما تحتاج اليه من معرفة الساكن والمتحرك. فإن قيل لك: سفرجل، كم فيه ساكن وكم فيه متحرك، فاعلم أن ليس فيه من السواكن الاّ الراء فقط وما سوى ذلك متحرك. ألا ترى أنك لو أدخلت الحركات الثلاث على الراء غيّرت لفظها وثقل اللفظ بها؛ لأن كثرة الحركات تستثقل كما يستثقل التقاء الساكنين. تقول: سفرُجل وسفرَجل وسفرِجل؛ فقد انضمت الراء وانفتحت وانكسرت ولم تكن الكلمة على شيء. وكذلك إن سئلت عن مثل فرزْدق، فليس فيه ساكن إلا الزاي. وكذلك إن سئلت عن مثل عنكبوت، فاعلم أنّ النون والواو فيه ساكنتان. فإن سئلت عن مثل طيْر وسيْر فإن الياء فيهما ساكنة؛ لأنك تدخل فيهما الحركات فتزيلهما عن لفظها فتقول: طيُرٌ وطيَرٌ وطيِرٌ، وسيُرٌ وسيَرٌ وسيِرٌ. فقد صح أنها كانت ساكنة».

فالساكن والمتحرك كلاهما أصلٌ في العروض، بدونهما يعسر تمييز الوزن، فمعرفة الساكن من المتحرك من حروف الكلمة في الشعر أساس مثله مثل معرفة الجمع بين الساكن والمتحرك. ولذلك عقد له المؤلف بابًا سماه «باب الجمع بين الساكن والمتحرك» (ص خ 23) يقول في مستهله: «أمّا المتحركات فليس يجوز أن يجمع منها في شعر خمس متحركات تتوالى ليس بينها حرف ساكن البتّة، لا تكون في حشو بيت مثل جَعَلَ لَكَ؛ فأمّا في الكلام فقد تتوالى ستّ حركات وأكثر إذا كان ذلك في كلمتين مثل: ذَهَبَ سكَنَ وجَلَسَ حَسَنَ. فأمّا الشعر فلا يجوز أن يتوالى فيه أكثر من أربع حركات وذلك قليل. وليس ذلك يحسن في الإنشاد. وكذلك السواكن إذا كثرت في البيت لم تكن له عذوبة. وكثرة الحركات أحسن من كثرة السواكن. وأعدل ما يكون بناء الشعر وأحسنه مسموعًا أن يبنى على متحركين بعدهما ساكن أو متحركين بين ساكنين. ولست تكاد ترى اسمًا يخلو من حرف ساكن، فأما ما جاوز الثلاثة فلا بد فيه من حرف ساكن مثل جَلْعَد ونهْشَل وعبْقَر وسَفَرْجَل، فإن قال قائل: فما بال عُلَبِطَ قد جاوز الثلاثة وليس في حروفه حرف ساكن؟ فإنّ هذا كان أصله عُلَابطًا فحذفوا

---

[1] كذا فى الأصل ، والمعنى غير واضح إلا بزيادة ما.

الألف استخفافًا لطول الاسم وقد سُمع ذلك من العرب».

فالمؤلف هنا يقرّر أربعة أمور:

1) أنه لا يجتمع في شعر خمس متحركات ليس بينها حرف ساكن البتة .

2) أن الشعر لا يجوز فيه أن يتوالى عنه أكثر من أربع متحركات، وهو قليل.

3) أن كثرة الحركات وكثرة السكنات لا تكون منهما عذوبة ولا يحسنان في الإنشاد.

4) أن أعدل ما يكون بناء الشعر وأحسنه إنشادًا أن يبنى على متحركين بعدهما ساكن أو متحركين بين ساكنين.

وهذه الأمور هي التي كما سنوضح ستحدد لنا عناصر التفعيل وعلاقة التفاعيل فيما بينها. والأمر الرابع منها بالخصوص يشير إلى مبدإ الوتِد المجموع والوتِد المفروق، وهما لبّ الجزء الذي لا يتجزأ، كما سنرى. وهو أمر غفل عنه عدد من المنظّرين للوزن على أساس منهجهم في التقطيع الصوتي ونظام المقاطع المجردة.

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى ملاحظاته حول السواكن، فيقول: «وأمّا السواكن فليس يجوز أن يجتمع ساكنان في شعر للطافة الحرف الساكن وقلّته وخفائه فلا بدّ من حرف متحرّك بين الحرفين الساكنين. وإنما امتنع أن يكون في طاقة أحد أن يجمع بين ساكنين؛ لأن الحرف الثاني قد سكت عليه المتكلم فلم يكن في طاقته أن يبتدئ بساكن فيكون ساكنًا متحركًا في حال. وقد يجمع بين الساكنين في الشعر المقيّد نحو قول الشاعر:

تُباكر العِضاة قبل الإشراقْ بمُقْنعات كقعاب الأوراقْ

إلا أن الحرف الأول لا يكون إلا حرفًا من حروف المَدّ واللين. وحروف المدّ واللين: الألف إذا انفتح ما قبلها، والواو إذا انضم ما قبلها، والياء إذا انكسر ما قبلها، فإذا انفتح ما قبل الواو والياء نحو سَوْء ودَيْر خرجتا عن المدّ واللين، فأما الألف فلا يكون الاّ حرف لين؛ لأنّ ما قبله لا يكون الاّ مفتوحًا أبدًا».

ومن هذه الملاحظة المهمة حول اجتماع الساكنين في الشعر، يقصد في العروض والضرب، يتطرق المؤلف إلى بيان سبب تسمية حروف المد واللين، ويدلنا على علم دقيق لديه بالأصوات، فيقول: «وإنّما سمّيت حروف المدّ واللين، لأنّ الصوت لا يجري في شيء من الحروف سواها والمحنة تبيّن لك ذلك. ألا ترى أنّك إذا ناديت اسمًا ليس فيه حرف من هذه الحَروف وأردت أن تبالغ في النداء لبعد المنادى عنك، فناديت مثلا رجلا اسمه سُبَد لم تقدر أن تمدّ صوتك إلا في حرف تجيء به من هذه الحروف، فتقول: يا سباد. وإنما جئت بالألف لفتحة الباء. فإن ناديت رجلا اسمه عضُد، وأردت المبالغة في النداء قلت: يا عضود. فإن كان اسمه فخذًا قلت: يا فخيذ. ألحقت الواو للضمة والياء للكسرة والألف للفتحة. ولو لَم تلحق هذه لم يجر الصوت اليه».

وبعد ما قرره المؤلف حول إمكانية اجتماع ساكنين في الشعر فقط وبالذات في حال القافية المقيّدة (حرف مد يليه حرف ساكن) أراد أن يزيد المعنى توضيحًا بما يلاحظه في سائر الكلام من اجتماع ساكنين أولهما حرف مدّ ولين والثاني حرف مشدد، فيقول[1]: «وإنما استقصينا حروف المدّ واللين ها هنا لأن شرطنا أن نبيّن كل ما يعرض في هذا الكتاب مما يستصعب على المبتدئ؛ وقد يجوز في الكلام الجمع بين ساكنين إذا كان الأول حرفًا من حروف المدّ واللين والثاني حرف مشدد نحو: دابّة وشابة ومثل قولهم: أُصَيْمٌ تصغير أصمّ وبعضهم يهمز فيقول: دأبّة وشأبّة، كراهية أن يجمع بين ساكنين. وقد جمعوا بين الساكنين والحرف غير مشدد فقالوا: عاجْ عاجْ في زجر الإبل وعايْ عايْ في دعاء الشاء».

3-4 : الوقف والابتداء

والمسألة الثالثة المهمة التي يوضّحها لنا هذا المؤلف، بعد مسألتي «الساكن والمتحرك» و«اجتماع الساكنين»، هي مسألة الوقف والابتداء. ويقول في الباب الذي يعقده لذلك بعنوان «باب الوقف والابتداء»[2]: «اعلم

[1] الموضع السابق.
[2] ص خ 25.

أنه لا يجوز أن يبدأ بساكن، لأنه حرف لطف وخفي. فاللسان يجفو عن الابتداء به، وليس ذلك في طاقة أحد البتة. وقد ادّعى بعض من ينظر في العروض أن في طاقته أن يبتدئ بساكن وذلك مثل قولهم بالفارسية: دْرم، إذا عنى الدرهم. وليس هذا مما يلتفت اليه ولا مما يشتغل فيه بل حقيق أن يضحك منه ومن قائله. وإنما ذكرناه لئلا يعرّض به معارض أو يلبّس به مغالط فيظنّ من لا علم عنده أن ذلك حق، وهو زور وباطل».

ونستنتج مما تقدم هنا من كلام المؤلف حول دعوى من ادعى جواز الابتداء بساكن في اللغة الفارسية، تطوّر علم اللسان في ذلك العصر وتعميم بعض قوانين اللغة على جميع الألسنة والتأكيد على استحالة الابتداء بساكن، لأنه حرف ميت، كما سيعرّفه المؤلف نفسه فيما بعد.

ويميّز صاحب الكتاب كذلك بين الحرف الساكن وبين الحرف الثقيل، وهو تمييز لا نجده لغيره من الكتب الأصول المتداولة في العروض ولم يعتن بموضوعه أحد من المحدثين رغم عنايتهم بالمقطع ومؤاخذتهم للأقدمين بإهمال بعض أنواع المقاطع. فالمؤلف يقرر كذلك أن الحرف الثقيل مثل الحرف الساكن لا يبتدأ به، يقول في ذلك: «ولا يجوز أن يبتدأ بحرف ثقيل؛ لأن الثقيل أوله ساكن ولا يبتدأ إلا بحرف خفيف نحو قولك: كَفٌّ وكُوٌّ وعِيٌّ، فقد بدأت بما في أوله الفتحة والكسرة والضمة، فأما السكون فلا سبيلَ إلى الابتداء به وإنما بدأت بالمتحرك ووقفت على الساكن؛ لأنك إذا ابتدأت فأنت متحرك وإذا وقفت فأنت ساكن. ولا يكون ذلك السكون إلا في حرف ساكن. واعلم أنك إذا وقفت فلست تقف إلا على ساكن، كان الحرف ساكنًا أو متحركًا؛ لأنه وإن كان متحركًا في الإدراج فإنك تسكنه إذا وقفت، والحركة تلطف وتخفى في الوقف كما خفي السكوت ولطف في الابتداء».

وقوله: «والحركة تَلْطُف وتَخفى في الوقف كما خفي السكوت ولطف في الابتداء»، هو تأكيد من جديد على المطابقة بين السكوت والوقف؛ والإدراج هو حركة الحرف في غير الوقف.

ثم ينتقل المؤلف إلى تقرير مدى الحركة، وهو موضوع مهم سنلتقي به عند معالجة قضية طول الحركة ومداها الزمني في باب الزحاف والعلة،

يقول: «ومن العرب من يروم الحركة ومنهم من يشمّ. فالإشمام هذا خالدُ، والرَّوْم دونه والإشباع أن يلحقوا واوًا لبيان الضمة، فيقولون[1]: هذا خالدُو. وإنما فعلوا جميع ذلك ليُعلموا أنّ هذا الحرف في الإدراج متحرك. ومنهم من يشدّد الحرف إذا وقف فيقول هذا خالدْ ّ؛ لأنهم إذا ثقّلوا كان الأول ساكنًا فقد صحّ أن الثاني متحرك ومنهم من يقف على المثقل بالتثقيل فيقول: ذرّ وشرّ. ومنهم من يقف فيقول: ذرْ وشرْ. والذي تستعمله الشعراء في الشعر المقيّد الوقف بالتخفيف فيخففون كل مثقل. وهو قول امرئ القيس:

فإن أعرضت قلت سُرْعوفَةٌ لها ذنب خلفها مُسْبَطِرْ

فالراء ثقيلة مرفوعة؛ وفي هذه القصيدة:

إذا أقْبلتْ قلتَ دُبّاءة من الخُضْر مغْموسة في الغُدُرْ

وهذه الراء مخففة مكسورة.

ومما يستدلّ به على أن الحرف المتحرك ساكن في الوقف إجماعهم في الشعر المقيّد أن يجمعوا بين الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل..».

وهذه النظرات التي قدمناها نقلا عن هذا التأليف قيّمة، لأننا لاحظنا غيابها في مباحث الدارسين المحدثين التي اطلعنا عليها. ونعتقد أنها سبب بعض الاحكام الخاطئة التي يطلقها بعضهم لتخطئة القدامى في فهمهم للزحاف وقضايا الوقف والقافية، وهي كلها أمور لها علاقة بالإيقاع.

4-4: تفسير الأصوات

كما وجدنا كذلك مباحث مهمة في هذا المخطوط منها (ص 27): «باب تفسير الأصوات»، وفيه تمييز دقيق كذلك بين الحرف والحركة، والفرق بين الحرف الحي والحرف الميت، وهي مصطلحات هامة جدّا وغائبة مع الأسف من الدراسات التي تعنينا. يقول المؤلف في هذا الباب: «اعلم أن الأصوات كلها إذا ألفت كان عنها نظم الكلام. فالكلام أصوات مؤلفة، وأصل الأصوات الحركة وهي أطول من الحرف الساكن؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف، والحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن، لأنه حرف

[1] فى الأصل : فيقولوا .

وحركة. فالمتحرك حرف حي والساكن حرف ميت».

وأهمية هذا الكلام تكمن في ما يقرره المؤلف من أن الحرف المتحرك أطول من الحرف الساكن وأن أصل الأصوات الحركة.

ثم يتخلص إلى ما يترتب عن معرفة الحركة والسكون وهو الأسباب والأوتاد، الذي يسميه بعلم الأسباب والأوتاد، وهي أول مرة نصادف فيها تسمية هذا المبحث بعلم، نظرًا لأهميته القصوى في الإيقاع وعناصر التفعيل أي الأجزاء. يقول المؤلف: «واعلم أن أقل ما ينطق به من الكلام ما كان على حرفين، الأول منهما متحرك؛ لأنه لا يبدأ إلا بمتحرك، والثاني ساكن، لأنه لا يوقف إلا على ساكن. فلا بدّ للمتكلم من حرف يبتدئ به وحرف يسكت عليه. وذلك نحو قولك: قدْ وهلْ وبلْ وما أشبه ذلك، وإنما ذكرنا هذا توطئة لعلم الأسباب والأوتاد».

ويتناول مؤلفنا بعد ذلك موضوعًا آخر يرتبط بتقطيع العروض، ذلك أن بعض المظاهر الكتابية يستدعي التعامل معها عند وزن الشعر وتقطيع العروض الانطلاق من منطلق هجائي بحت لا علاقة له بزيادة حرف فيها أو نقص حرف في الكتابة. فهو في «باب الهجاء»، أي التهجّي، يقول: «اعلم أن الهجاء يستعمل في وزن الشعر وفي تقطيع العروض على أصله ولا يلتفت إلى ما غُيّر بزيادة أو نقصان، وإنما وقع هذا التغيير ليفرّق بين أشياء وقعت مشتبهة أو لأشياء قل ّ فيها اللبس، فمالوا فيها إلى التخفيف والحذف. فأما ما غيّر بزيادة فنحو الواو التي زيدت في عمْرو، ليفْصلوا بينه وبين عُمَر. وإنما كانت الزيادة في عمرو دون عمر، لأن عُمر اسم لا ينصرف، وأوّله ضمّة والضمة تستثقل وثانيه متحرك وهي الميم؛ وعمرو اسم منصرف، وأوّله مفتوح والفتحة أخفّ من الضمّة وثانيه ساكن، فكانت الزيادة فيه لخفته أولى من زيادتها في الثقيل»[1].

ويواصل المؤلف القول: «ومما زادوا فيه للفصل أيضًا مائة زادو فيه ألفًا للفرق بينه وبين ميّة ولم تكن الزيادة في ميّة ملحقة؛ لأن فيها ياءً مشددة، فلو زادت الألف فيها ازدادت ثقلا. ومما زادوا فيه أيضًا فعلوا مثل آمنوا ونصروا؛ زادوا الألف ها هنا، قال الأخفش، لأنّ هذه الواو تكون في مثل

[1] ص خ 27.

كفروا، فلو لم يكن معها ألف لظنّ القارئ أنها كفر، دخلت عليها واو العطف فيرى أنها كفر وفعل. فردّ هذا أبو اسحق الزجاج والقارئ أيضًا يظنّ أنه كفرَوَافْعل. ولكن زيدت هذه الألف، لأن الواو ينقطع آخرها عند مخرج الهمزة. هذا مذهب الخليل وسيبويه. وقول أبي اسحق أن ذلك على الاستعمال. وأمّا ما حذف استخفافًا لأنه لا لبس فيه فألف خَلد، لأنه ليس في الكلام مثل خلد، وألف دراهم، إذا قالوا ثلاثة درَهَم، لَأن العدد قد أزال اللبس. وأمّا إذًا قال: قد وجهّت بكيس فيه دراهم، فإن حذف الألف لا يجوز لأنه يلتبس فيظنّ أنه وجّه بكيس فيه درهم».

وأخيرًا يقول: «ومما حذف أيضًا واو رءوس وهمزة مئارب وألف أذِن، كأنهم اجتزأوا بما أبقوا عمّا ألقوا».

4-5: تقطيع العروض

وقضية الهجاء في تقطيع العروض لإدراك الوزن في الشعر لم تأخذ حظها في عدد من الدراسات التي رجعنا اليها، وإغفالها شكّل في تقديرنا بعض النقص فيها، وأدّى الى ما نلاحظه في بعضها من حكم غير منصف في حق القدامى بخصوص عنايتهم بالتأليف في الموضوع بينما اهتمامهم بها جاء مبكرًا من أجل أن الشعر (الوزن) قائم على السمع، والقراءة على الكتابة. ودليلنا على ذلك أننا نجد صاحب هذا التأليف يقرر مسائل الهجاء في التقطيع بشكل واضح جدّا وعلى غاية من الإلمام والضبط، فهو يقول: «فأمّا العروض فإنما يعتمد فيها على اللفظ لا على الكتاب، لأن الكتاب للعين واللفظ للأذن. فإذا سمعت مثل الزمان والثواب، فإنك تقطّعه على لفظه فتقول: أزْزَمان أثْثَواب، لأن اللام قد أدغمت في الزاي والثاء، فصار الحرف حرفين. وهي تدغم في ثلاثة عشر حرفًا. والحرف المدغم يجعل في تقطيع الشعر حرفين. وإذا أردت أن تقطع مثل الرحمن قلت: ارْرَحْمَان. فقطعته على لفظه، وكذلك قولك: هذا اسمك يقول فيه: هاذسْمُك. ومثل ذلك: فلا اقتحم، تقول فيه: فلقْتحم. وأمّا محمد، فإنك تقول فيه: محَمْمَد، تجعل الميم المشددة ميمين. ولا تعتمد على الوقف في التقطيع ولكن على الادراج؛ لانّك تقف على كل حرف بالسكون، فإن كان متحركًا

فينبغي أن تنظر كيف هو في الإدراج، فإن كان ساكنًا أقررته على سكونه وإن كان متحركًا احتسبت بحركته. والتنوين في تقطيع الأبيات والأجزاء بمنزلة حرف، لأنه إنما تعتمد على اللفظ».

ويتحصّل من كلامه أن العروض يعتمد على اللفظ. والتقطيع بالتالي يجب أن يراعى فيه الإدراج لاحتساب ما هو حركة وسكون فيه، وأن التنوين هو بمنزلة حرف.

4-6: النطق بأول الكلمة وآخرها

ومن الاشكالات الكبيرة في التقطيع لدى غير العارفين بأسرار النطق في العربية وقواعدها الخاصة مسألة النطق بأول الكلمة وآخرها. ففي بعض الكلمات هناك أكثر من موضع لتحريك الساكن وتسكين المتحرك كما في لام الأمر وهو وهي. يقول المؤلف في تفصيل ذلك[1]: «باب أول الكلمة وآخرها»: «اعلم أن هو وهي ولام الأمر إذا كان قبلها واو أو ياء إن شئت أسكنتهن وإن شئت حرّكتهن وذلك قولك: ﴿وهُو العليم الحكيم﴾، ﴿وهْو العليم الحكيم﴾، قرئ بهما جميعًا. وكذلك ﴿ولِيوفوا نذورهم﴾، ﴿ولْيوفوا نذورهم﴾[2] قرئ بهما جميعًا.

«ولك أيضًا في تغيير الكلمة إذا كان حرف ساكن قبل الهمزة المتحركة أن تلقي حركة الهمزة المتحركة على ما قبلها في مثل قولك من أبوك: مَنَ ابُوك، وقولك في أرضه، فَرْضه. فلك في العروض أن تستعمل مثل هذا.

«ولك أيضًا أن تقطع ألفات الوصل كلها في أول كل بيت، وفي أول النصف الآخر، مثل ابن واسم. وأما في الإدراج فقبيح، وهو جائز على قبحه في الاضطرار...».

ويقدّم المؤلف كيفية للتعرف على ما هو ألفات وصل أو ألفات قطع، فيقول: «..وإذا كانت الكلمة في أولها ألف ولام ولم تقدر أن تدخل عليها

---

[1] ص خ 55.

[2] وهو ما يؤكد هنا ارتباط الدراسات العروضية بالقرآن الكريم والدراسات القرائية، انظر ما تقدم حول معرفة الخليل العميقة للغة وعلوم القرآن، ص 42.

ألفًا ولامًا فهي ألف وصل، وإن قدرت على زيادة ألف ولام أخرى فهي ألف قطع إلا أن تكون مصدراً. أما ما لم تقدر أن تزيد عليه وهو ألف وصل فنحو الذي والتي وما أشبه ذلك. وأما ما تقدر عليه وهو ألف قطع، فنحو ألوان وألواح، تقول الألوان والألواح وما أشبه. وأمّا المصدر فنحو التقام والتزام؛ تقول الالتقام والالتزام، فهي ألف وصل، وإذا كانت الياء من يَفعل مفتوحة فألف المصدر ألف وصل، نحو ينطلق ويشتبه وما أشبه ذلك.

«وأما ما يقع في آخر الكلمة فنحو الهاء التي تبيّن بها الحركة في ارمه، والهاء التي في الندبة في مثل وازيداه، فإنها تسقط في الادراج. وأما هاءات التأنيث كلها فإنها تصير في الوصل تاءات، نحو حمزة وطلحة؛ والألف المنقوصة تصير في الوصل تنوينا في نحو: عصا ورحا، يحتسب بها في التقطيع».

وهذه الاستعمالات الخاصة ببعض الكلمات في العروض خفيت على بعض الدارسين، وذهبت ببعضهم إلى الوقوع في أخطاء في وزن الشعر[1]، ولذلك خصّ مؤلفنا للحديث عن التقطيع بابًا سماه «باب تقطيع الشعر» (ص خ 63) يقول فيه: «اعلم أن تقطيع الشعر أن تعرف ذلك النوع من الشعر، فإذا عرفته جعلت بحذاء كل جزء من الأجزاء ما يعادله من ذلك الحرف، المتحرك بحذاء المتحرك، والساكن بحذاء الساكن، مثالا يعرف به وهو الهاء وللحرف الساكن الألف[2]، ليسهل على الناظر فيه متناوله ويصح أمره؛ وذلك نحو فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، فإذا جعلت تحت كل حرف نظيره متحركًا بحذاء متحرك وساكنًا بحذاء ساكن [وقفت] على البيت من أي نوع هو وما وزنه، وإذا أشكل عليك الوزن عدت فيه مراراً، فإنه يصح لك إن شاء اللّه تعالى».

ويتوقف ذلك بطبيعة الحال على ما يسميه المؤلف (ص خ 63): «أجزاء العروض وعددها الذي لا تزيد عليه ولا تنقص.. وما لا يجوز أن يلي من الأجزاء بعضه بعضًا..» ويحذّر مما لا يجوز مطلقًا في التقطيع وهو «أن

---

[1] وستتعرض لبعضها عند مناقشة بعض المسائل فى نظرياتهم.

[2] هكذا (ه) (ا)؛ وعند السكاكي الميم والخط المستقيم، وعند ابن عبد ربه الحلقة والخط.

تجعل ساكنًا بإزاء متحرك أو متحرك بإزاء ساكن، فإن ذلك لا يجوز البتة».

ونعتقد أننا هنا في غنى عن الردّ على من نسب للمستشرقين اكتشاف الوضع الصحيح للأسباب والأوتاد في دوائر الخليل لضبط أنواع البحور فيها حتى يقابِل حركات كل تفعيل فيها وسكناته البحر الآخر[1].

4-7: الأسباب والأوتاد

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى حجر الزاوية في بناء الشعر وهو ما يسميه «باب الأسباب والأوتاد»، فيقول (ص خ 63): «إعلم أن بناء الشعر كله على السبب والوتد وهما سببان، سبب مفروق وسبب مجموع، فأمّا السبب المفروق، فهو ما كان على حرفين، الأول منهما متحرك والثاني ساكن، نحو قولك: قدْ، عنْ، مَا، مِن، هَلْ، فِي؛ فالحرف الساكن قد فصل بين السببين أن يجتمعا، والسبب المَجموع أن يَتحرك الحرف الساكن، فيكون مثل رَجُلٌ ومثل زَعَمُوا، فهذه ثلاث حركات وساكن وهذه تسمى الفاصلة الصغرى، والفاصلة الكبرى ما كان على أربع متحركات وساكن نحو عُلَبِطنْ ووزنه فعلتن ونحو ذلك فَعَلموا وزَعموا. وأما الوتد المجموع فهو ما كان على حرفين متحركين والثالث ساكن، نحو عَلَى وإِلَى ولَدَى وما أشبه ذلك. والوتد المفروق ما كان على ثلاثة أحرف الأوسط منها ساكن، نحو قال وطال ومال وما أشبه ذلك. فهذه جملة الأسباب والأوتاد وعليها بناء الشعر كله..».

ومهم جدّا أن نلاحظ هنا غياب الإشارة إلى ما يسميه غيره من العروضيين المتأخرين لذلك بالسبب الثقيل: لكَ، مثلا؛ وإنما شمله في مفهوم «الفاصلة» والذي هو مفهوم خليلي يغني عن مفهوم السبب الثقيل وعن تعريفه منفردًا في الشعر. ونعتقد أن ذلك راجع إلى قضية منع الوقوف على متحرك (في تجزئة التفعيل إلى عناصره)[2]. فلا بدّ من ملاحظة أن

---

[1] انظر مقال اليعلاوي، الدوائر الخليلية، ص 111.

[2] لاحظ أنه حتى في الوتد المفروق في حالة الوقف يعتبر اللام الساكن «ساكن حي»، أي بمثابة المتحرك، لأن قبله ساكن ولا يجتمع ساكنان حسب القاعدة التي تقدمت.

المؤلف لا يقرر هنا من الحقائق اللغوية إلا ما يتعلق بوزن الشعر، ولذلك لا مكان لتلك الافتراضات التي نجدها عمومًا في الكتب العروضية المتأخرة وفي بعض الدراسات، مثل تقسيم السبب إلى خفيف وثقيل؛ والتي نصادف فيها ذلك التقسيم الذهني البعيد عن واقع العروض مع أنه يخالف القاعدة العربية المعروفة لا يبدأ بساكن ولا يوقف على متحرك.

إذن هناك السبب والوتد وكلاهما مفروق أو مجموع، والسبب تتكون منه الفاصلة الصغرى نحو عَلِمُوا وزَعَمُوا، والفاصلة الكبرى نحو فَعَلِمُوا، فَزَعَمُوا؛ والوتد، وهو متحركان فساكن نحو لدى، على، أو متحركان بينهما ساكن نحو قال وطال؛ وهو أقل ما يكون من حروف الجزء من وزن الشعر. ولذلك قال فيما تقدم: «وأعدل ما يكون بناء الشعر وأحسنه مسموعًا أن يبنى على متحركين بعدهما ساكن أو متحركين بين ساكنين».

وهو جوهر الإيقاع في الشعر العربي، لأنه ينفي فكرة الكمّ المقطعي ويؤكد على فكرة الكيف والنوع المقطعي. وفي التقديم والتأخير في نوعي الوتد إشارة إلى أفضلية أحدهما على الآخر، حيث نجد الوتد المفروق لا تكوّن تفعيلاته إلا بحورًا غير متداولة بكثرة في الشعر، لضعف إيقاعها.

4-8: الزيادة والنقص في الأجزاء وعلاقتها بسلامة الوزن

ومن المسائل المهمة التي لا غنى لكتاب في العروض عنها أو لا غنى لدراسة من التعرض اليها مسألة الخَرْم والخزم، مع أن معظم العروضيين المحدثين لا يهتمون ببحثها إلا عرضًا. يقول المؤلف في الباب الذي عقده لذلك بعنوان «باب الخرم» (ص خ 132): «اعلم أن الخرم لا يكون إلاّ في أوائل الأبيات، ولا يكون إلا في شعر أوله وتد نحو فعولن في أول الطويل وزحافه، ومفاعلتن في الوافر وزحافها، ومفاعيلن في الهزج وزحافها، ومفاعيلن[1] في المضارع وزحافه؛ وإنما كان في هذه المواضع خاصة لأنه إذا حذف من أول الجزء حرف متحرك بقي حرف متحرك وبعده الساكن فيسوغ للمتكلم أن يبدأ به، فإذا كان في أول البيت سبب نحو فاعلاتن ومستفعلن ثم حذف الحرف المتحرك بقي الحرف الساكن فلا يقدر على الابتداء به، لأنه

[1] في الأصل مفاعى.

ليس في طاقة أحد من الناس أن يبتدئ بساكن، فإن قال قائل فما بال متفاعلن في الكامل لا يجوز فيه الخرم وفي صدره ثلاث متحركات؟ قيل له: هذا الجزء وإن كان على ما وصفت فإن الاضمار يدخله فيسكّن ثانيه فيصير إلى مستفعلن فلذلك لم يجز الخرم فيه»[1].

وهي ملاحظة دقيقة في مسألة الخرم، قلّ ما يقع الاعتناء بها في تعليم الشعر للمبتدئين، فيأتي تعليمهم ناقصًا وتقطيعهم للشعر غير مصيب في بعض الحالات. وهناك خلاف بسيط في قضية جواز الخرم في أوّل النصف الثاني من البيت، فيقول فيه: «.. أجاز الخليل الخرم في أوّل كل جزء فقط، وأمّا الأخفش فأجازه في أوّل النصف الثاني واستشهد فيه بأبيات قد رويت عن العرب، فأما حشو الأبيات فلا خرم فيه».

ثم يتساءل، فيما يشبه تفسير ما يحدث للإيقاع أو عدمه بسبب الخرم في أول البيت، فيقول: «فأما لمَ جاز الخرم في أول جزء في البيت ولم يجز في سائر الأبيات ففي ذلك غير قول، فمنها أن الخرم جاز في الجزء الأول لأن بين كل بيتين سكتة، فتلك السكتة عوض من الحرف المحذوف. وهذا قول الأخفش، وقد ردّه أبو اسحق [الزجاج] وقال: سكتة لا تكون عوضًا من حرف، قال: لأن العوض من الحرف حرف أو ما ينوب عن الحرف، وفيه قول ثان، وهو أن الترنّم بين كل بيتين عوض مما حذف؛ والترنّم ليس أول البيت أولى به من آخره وسائر أجزائه. والقول في هذا ما قاله أبو اسحق [الزجاج] وهو أنّ أول البيت ابتداء الوزن فلا يقبح في السمع النقص، لأنك لم تستمر على استماع الأجزاء. ولهذا وقعت الزيادة كما وقع النقصان، والزيادة تسمى الخزم بالزاي».

فالتفطن إلى معالجة قضية الزيادة والنقص في أول البيت أمر مهم في الوزن، وكونها لا تؤثر فيه من حيث الإيقاع لأن الأذن لم تتعوّد بعدُ على طول الجزء أو على الوحدة الوزنية للبيت. وسنجد موضوع السكتة في أول كل بيت وآخر البيت في تحليل العياشي، ويقيم عليها تقديره في بناء بعض الأوزان أو اشتقاق أبحر معينة بعضها من بعض[2].

---

[1] ص خ 132.

[2] انظر تحليل ذلك فى الفصل الخاص به.

وقد عرض المؤلف بعد ذلك للخزم استكمالا لكلامه عن هذه المسألة، يقول: (ص خ 139) «باب الخزم» أو «باب ما يزاد في أوائل الشعر»: «اعلم أن حروف العطف كلها تزاد في أوائل الشعر ولا يحتسب بها في الوزن وذلك يسمى الخزم بالزاي، وإنما استعملوا ذلك توسعًا في الكلام لأنّ المخاطَب به يريد أن يعطف بيتًا على بيت[1]».

«فمما جاء الحرف في أوله زائدًا ولا يعتدّ به قول امرئ القيس:

وكأنّ سراته لدى البيت قائمًا مَدَاكُ عروس أو صرايةُ حنضلِ

وفي هذه القصيدة غير بيت على هذا السبيل مثل قوله:

* وكأن ثبيرًا في عرانين وبله *

« . . . وقد زادوا الواو في النصف الأخير وهو قليل، ولم يكن ككثرته في الأول، وإنما شجعهم على ذلك أن النصف قد يقع مقفى في التصريع وأن الخرم يجوز فيه كما جاز في الأول وأن ألف الوصل قد تقع فيه فلما احتمل هذا عندهم أجازوا فيه الزيادة كما أجازوا النقصان. قال الشاعر:

كلما رابك مني رائب ويعلم العالم مني ما علمْ

فزاد الواو في قوله: ويعلم. ومثله قول لبيد:

والهبانيق قيام حولنا بكلّ ملثوم إذا صبّ هَمَلْ

وقد زادوا الألف في أول البيت، قال الشاعر:

ألا لا أرى من بعد مقتل مالك إلا الركاب تشدّ بالأكوار

---

[1] ويلاحظ المؤلف في نفس السياق : «وقد استعملوا حروفًا زوائد ليس لها عمل في الكلمة نحو قولهم جاء بلا زاد ، وإنه ولا شيء سوى ، فجاء بلا زائدة ولا عمل لها ومثله ولما أن جاء زيد ، فأن زائدة ، وقد جاء في الشعر مثل ذلك ، قال امرؤ القيس :

فأُبتم بلا غُنْم ولا بسلامة فيا شرّ تُباع ولا شرّ أخدان

فدخلت لا على معنى غير ولا عمل لها ها هنا.

وقد تجئ حروف زوائد [ولها عمل] ومثله من الشعر قول الفرزدق :

لو لم تكن غطفان لا ذنوب لها إليّ أمتّ ذوو أحسابهم عمرا

فلا ههنا زائدة وقد عملت. وإنما أراد لو لم تكن غطفان لها ذنوب؛ ومثل هذا في الشعر كثير».

هذا البيت من الكامل والألف التي في أوله زائدة فإذا حذفتها خرج البيت.

وقد زادوا يا في أول البيت، قال الشاعر:

يا مطر بن ناجية بن ذروة إنني   أجْفَى وتُغلَق دونيَ الأبوابُ

فهذا البيت من الكامل والياء في أوله زائدة كأنه جاء بها للتنبيه».

وجاء في حاشية كتاب القسطاس[1]: «والخزم زيادة حرف أو حرفين من حروف المعاني على أكثر من حرف. نحو الواو وأو وبل وهل. وإنما جاءت هذه الزيادة في أوائل الأبيات، لأنّ الوزن إنما يستبين في السمع ويكثر عَواره إذا مددت في البيت. قال صاحب العروض[2]: جازت الزيادة في أوائل الأبيات، ولا يعتدّ بها، كما زيد في الكلام حروف لا يعتدّ بها، نحو قوله عزّ وجلّ ﴿فبما رحمة من اللّه﴾ المعنى: فبرحمة. ونحو قوله: ﴿لئلاّ يَعلمَ أهل الكتاب﴾ وأكثر ما جاء من الخزم بحروف العطف. فكأنك إنما تعطف ببيت على بيتٍ وإنما يحسب وزن البيت بغير حروف العطف. قال امرؤ القيسً:

وكأنّ ثبيرًا في عرانين وَبْلِه   كبيرُ أناسٍ، في بِجادٍ، مزمّلِ

فقد رويت أبيات في هذه القصيدة بالواو. والواو أجود في الكلام، لأنه إذا وصفت فقلت: كأنه الشمس وكأنه الدرّ، كان أحسن من قولك: كأنه الشمس، كأنه الدرّ. لأنك إذا لم تعطف لم يتبيّن أنك وصفته بالصفتين، فلذلك دخل الخزم».

فالخرم والخزم كلاهما ضروري معرفة جواز وجوده في أول الشعر وإلا لم يخرج لنا الوزن عند التقطيع. وهو أمر كثيرًا ما غفل عنه الدارسون وجهله المتعلمون، وهو أمر لاحظه المؤلف حتى على الحذاق بالشعر في عصره، يقول: «فإذا ورد عليك بيت لم تقف على صحته والتبس عليك وزنه فتفقّد فيه مثل هذه الأشياء التي ذكرت لك في أول البيت وفي نصفه ثم احذفها منه، فإنه يخرج ويتّزن. ولعل قومًا من الحذاق بالشعر واللغة يمر بهم مثل هذا البيت فلا يفطنون ولا يعلمون كيف موضعه ولا كيف مذهب

---

[1] للزمخشرى، ص 62.

[2] لعل المقصود به: أبو الحسن العروضى. انظر [illegible]، "[illegible]..".

العرب فيه، والذي يعرفه ويعلمه يتناوله من قرب فيقيم عليه الحجة ولا تناله هجنة».

4-9: الجوازات الشعرية

ومما ينبغي علمه في العروض، ولم يكن يخلو منه كتاب في هذا العلم فيما ألفه القدامى ما يسمى بالجوازات الشعرية؛ وقل من نجد من المحدثين والدارسين من اهتم بهذا الباب أيضًا وحلل علاقة الإيقاع بالجوازات الشعرية، وبعبارة أخرى علاقة الوزن بالضرورة الشعرية. وفي هذا يقول مؤلفنا في «باب ما يحتمل الشعر» (ص خ 56 و 137): «اعلم أن هذا الباب عظيم الفائدة لمن ينظر في العروض... واعلم أنهم لا يضطرون إلى شيء إلا وهم يحاولون به وجهًا.» يقصد الشعراء.

ويورد في هذا الباب عددًا كبيرًا، لعله أقصى ما أحصاه القدماء من هذه الجوازات التي يحتملها الشعر؛ ونحن ننقلها هنا بشيء من الاختصار ونعلّق بما يناسب في ختامها:

1- «ما لا ينصرف، يجوز صرفه في الشعر، لأنه يردّ إلى أصله.. وأما ترك صرف ما ينصرف فهو غير جائز، لأنه يخرج الشيء عن أصله، وقد أجازه الأخفش، وأنشد قول العباس بن مرداس السلمي:

فما كان حِصْن ولا حابسُ　　　يفوقان مرداسَ في مجمعِ

فترك صرف مرداس وهو اسم منصرف، وهذا قبيح لا يجوز ولا يقاس عليه لأنه لحن والرواية الصحيحة ما قال أبو اسحق الزجاج:

* يفوقان شيخيّ في مجمع[1] *

2- «قصر الممدود.. وهو رد الشيء إلى أصله: قال الشاعر:

بكت عينيّ وحقّ لها بكاها　　　وما يعني البكاء ولا العويلُ

3- «ويجوز.. أن يجتزئ بالضمة من الواو في مثل كأنهُ ولهُ وبيناهُ. قال الشاعر:

له زجَلٌ كأنه صوت حاد　　　إذا طلب الوسيقة أو زميرُ

[1] وهذه رواية المبرد شيخ الزجاج، لانه كان لا يجيز حذف التنوين في الضرورة (عبث الوليد للمعري، 12+).

وقال الآخر:

فما له من مجد تليد وما له   من الريح فضل لا الجنوب ولا الصبا

وقال الآخر:

فبيناه يشري رحله قال قائل   لمن جمَلٌ رخو المِلاط نجيبُ

4 - «ويجوز للشاعر أن يستعمل الحذف إذا كان فيما أبقى دليلا على ما ألغى، مثل قوله:

وطرت بمنصلي في يعملات   دوامي الأيد يخبطن السريحا

فاجتزأ بكسرة الدال في الأيد عن الياء، وكقوله:

كنوحِ ريش حمامة نجدية   ومسحتُ باللثتين عصفَ الإثمدِ

فاجتزأ بكسرة الحاء عن الياء. وقد حذف الشاعر ما هو ألزم وأثبت في بابه نحو قول النجاشي:

فلستُ بآتيه ولا أستطيعه   ولاك اسقني إن كان ماؤك ذا فضلِ

فحذف النون من لكنْ لأنه أراد أن يحركها لالتقاء الساكنين فحذفها لالتقاء الساكنين، وقيل إنها حذفت لشبهها بحرف المدّ واللين، كما قالوا: لا أدر، فحذفوا الياء، ومثله: لم يك، فحذف الشاعر النون؛ كما اضطر وقال الآخر:

* دار لسُعدى إذ هِ من هواكا *

فحذف الياء من هي اجتزاء بالكسرة في الهاء.

5- «ويجوز للشاعر أن يسكن الحروف التي يلزمها الضمات والكسرات، نحو عضُد وفخذ، فيقولون: عضْد وفخْذ. وفي كبِد، كبْد وفي علِم، علْم وفي كرُم كرْمَ، وفي رجُل رجْل، وفي ضُرِب ضُرْبَ، وفي عُصِر عصْر..

6 - «ويجوز للشاعر أن يضاعف في الشعر ما لا يجوز أن يضاعف في الكلام:

مهْلا أعاذل قد جرّبتِ من خُلقي   إنّي أجود لأقوام وإن ضَنِنوا

وقال آخر:

* الحمدُ للّه العلي الأجْلَل *

وإنما الكلام: ظنوا، والعلي الأجلّ.

7 - «ويجوز للشاعر أن يردّ الإعراب إلى أصله في مثل قاض، فيقول: قاضيٌ وماضيٌ، لأنه ردّ الشيء إلى أصله للضرورة، وكذلك جوابيٌ وغوانيٌ.

8 - «ويجوز للشاعر أن يقول: لم يغز ولم يرم: لم يغزو ولم يرمي، كأنه أسكن الواو والياء بعد وجوب الحركة لها، وكأنه رد الشيء إلى أصله. كقول الشاعر:

ألم يأتيك والأنباء تنمي   بما لاقتْ لبون بني زيادِ

كان أصله يأتيُك فحذف الضمة.

9 - «ويجوز للشاعر أن يلحق نون الجمع مع الاسم المضمر في مثل: الضاربوه، فيقول: الضاربونه، وكذلك الخائفونه والآمرونه، قال الشاعر:

هم القائلون الخير والآمرونه   إذا ما خشوا من محدِث الأمر مفضعا

10 - «ويجوز للشاعر أن يحذف التنوين من الأسماء مصروفة لالتقاء الساكنين، قال الشاعر:

* وحاتمُ الطائيّ وهاّب المئي *

ومثله قوله:

فألفيته غيرَ مستعتِب   ولا ذاكرَ اللّهَ إلا قليلا

فحذف التنوين في حاتم وفي ذاكر لأنه أراد أن يحرّك لالتقاء الساكنين فحذف عند الضرورة لالتقاء الساكنين.

11 - «ويجوز حذف النون من من وعن، قال الشاعر:

أبلغ أبا دختنوس مألكة   غير الذي قد يقال مِ الكذب

والشعراء يستعملون حذف هذه النون كثيراً.

12 - «ويجوز في الذي الّذْ، قال الشاعر:

* كالذْ تزبّى زُبية فاصطيدا *

13 - «ويجوز في اللذين اللذا، قال الشاعر:

أبني كليبٍ إنّ عَمَيّ اللّذا قتلا الملوك وفككا الاغلالا

14 - «ويجوز في الذين الذي، قال الشاعر:

إنّ الذي حانت بفلج دماؤهم هم القوم كل القوم يا أمّ خالدِ

15 - «ويجوز للشاعر حذف الاعراب، وليس بالحسن:

فاليومَ أشربْ غيرَ مستحقِب إثمًا من اللّه ولا واغلِ

يريد أشرب فحذف الضمة. والرواية الصحيحة «فاليوم فاشربْ».

16 - «ويجوز قطع ألف الوصل، وليس بالحسن، قال جميل:

ألا لا أرى إثنين أحسن شيمةً على حدثان الدهر مني ومن جُمْلِ

فقطع ألف اثنين وهي ألف وصل. وقد سمع من العرب من يقول: يا أللّه اغفر لي، ويا إبْني، فيقطع في غير الشعر. ومما حذف إعرابه:

إذا إعوجَجْن قلتُ صاحبْ قوّمِ بالدَوّ أمْثال السفين العُوّمِ

فحذف الكسرة من صاحب. والرواية الصحيحة «قلت صاح قوّم».

17 - «ويجوز في مثل مساجد مساجيد، في مثل دراهم دراهيم. قال الشاعر:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدراهيم تنقاد الصياريفِ

18 - «ويجوز في مثل المفتاح المفْتَحَ وفي مثل الثاميل الثامال، وفي مثل الكلكل الكلكال..

19 - «ومما يجوز في القوافي من الحذف قوله:

وقبيلٌ من بُكيرٍ شاهدٌ رهْـ ـط مرجومٍ ورَهْط ابن المعَلْ

يريد المعلى.

20 - «ويجوز تخفيف المشدد نحو قوله:

دعوت قومي ودعوت معشري حتى إذا لم أجد غير الشّرِ

* كنت امرءا من مالك بن جعفر *

فخفف الراء من الشرّ من أجل القافية.

21 - «ويجوز في الشعر زيادة النون الخفيفة والثقيلة في الافعال.

22 - «ويجوز في «هم» أن تسكن وتحرّك فيقال همْ وهمُ وأنتم وأنتمُ.

23 - «و[يجوز] سكون لام الأمر وتحريكها إذا كان قبلها واو أو ياء، نحو قوله: «ولْيُطوّفوا» و «ولِيُطوّفُوا».

24 - «ويجوز للشاعر أن يرخّم إذا اضطر في النداء وفي غير النداء.

25 - «وقد أبدل الشاعر حين اضطر مكان الحرف المتحرك حرفًا لا يجري بالحركة، نحو قوله:

لها أشارير من لحم تتمّره   من الثعالي ووخز من أرانيها

يريد الثعالب وأرانبها».

وفي رأينا أن هذه الجوازات التي قررها العلماء في الشعر لم يقرروها دون استقراء شعر العرب[1]، وإنما انطلقوا فيها من منطلق احترام سليقة القدماء في قرض الشعر وفي تقديم ضرورات الوزن على ضرورات اللغة. ولكن يبدو أن عدم الالمام بهذه الجوازات صعّب نظم الشعر على الأوزان الخليلية على جيل المتأخرين؛ ولو كان لديهم العلم الصحيح بها لما تخلوا عن الالتجاء اليها عند ضرورة الوزن، وربما جوّزوا غيرها إذا كانت سليقتهم جرت بذلك. وغيابها من كتب العروض الحديثة[2] يعتبر نقصًا فادحًا، وخاصة من قِبل الدراسات التي يدّعي أصحابها الجدية والتجديد في فهم العروض وتحلِيل الإيقاع، لأنها من باب تضييق الواسع أو تعسير المتيسر؛ مع أن وجود تلك الجوازات في الكتب الأصول يدل على احترام القدماء لمواضعات الشعر والشعراء أكثر منها على شيء آخر.

ومن أجل هذه الضرورات التي وجدوا أصحابَ السليقة في اللغة قبلهم استعملوها منح العلماء الشاعر الحرية في تركيب الجملة الشعرية، ولكن في حدود، ولذلك قال ابن فارس: «والشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود ويمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون، وأما لحنٌ في إعراب أو إزالة كلمة عن

[1] جاء في أكثر من مصدر قولهم: وحصر الخليل العروض بالاستقراء من كلام العرب.

[2] والكتب التعليمية خاصة.

نهج صواب فليس لهم ذلك، ولا معنى لقول من يقول: إنّ للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز»، ولذا نجده في كتابه «متخير الألفاظ» ينص على ذلك فيقول: «.. وعولت في أكثره على ألفاظ الشعراء بعد التنقير عن أشعارهم والتأمل لدواوينهم». وإن كان ابن فارس في مذهبه يعتبر متشدداً بإزاء لغوي ونحوي آخر مشهور بعده هو القزاز القيرواني الذي ألف كتاباً سماه "ما يجوز للشاعر في الضرورة"[1]، تجاوز فيه تلك الجوازات التي ذكرها أصحاب العروض، وذهب إلى حدّ الترخيص للشاعر في مخالفة الاعراب بالحركات كأنما الوزن في أذن القزاز - وهو نفسه شاعر - يتأثّر بذلك. وهو الأمر الذي جعل الأخفش عند تحليله لبيت من أبيات الضرورة الشعرية يقول: «وكأنها لغة الشعراء!».

(5) أساسيات علم العروض: مصادر وتعريفات ومصطلحات

تمهيداً لمناقشتنا لمواقف عدد من الدارسين المحدثين للعروض في أهم مسائله وتحليلنا لنظرياتهم المختلفة حول إيقاع الشعر العربي عامة والقديم خاصة نقدم هنا استعراضاً للمعلومات الأساسية من مصادرهم التي يحيلون عليها بطريقة علمية فيها استقصاء وأحياناً بطريقة فيها شيء من قلة الدقة والشمول؛ وكذلك نقدم هنا بعض التعريفات التي تعامل معها أولئك الدارسون بصورة دقيقة أو محترزة أحياناً أو خاطئة أحياناً أخرى، وذلك استناداً إلى ثبت شبه كامل وضعناه بالمصطلحات التي تتردد في تلك المصادر[2]، وهدفنا التحقّق مما تأخذ به تلك الدراسات أو لا تأخذ به أو تتجاهله أو تغايره أو تتحاشاه من المصطلحات لصالح غيره في معناها أو لصالح ما تفضله هي من ألفاظ ومصطلحات أجنبية أو مستحدثة.

---

[1] تحقيق المنجي الكعبي، نشر الدار التونسية للنشر، تونس 1971. وانظر عن موقف القزاز من الضرورة كتاباً للمحقق نفسه بعنوان: "القزاز حياته وآثاره". تونس 1969.

[2] أفردناه في ورقة مستقلة عن هذا البحث.

5-1 : النغم والعروض صنوان

نجد في بعض المعاجم نقولا مهمة تتعلق بالعروض، قلّ ما تصادف اهتمامًا بها لدى الباحثين المحدثين، من ذلك إشادة بعض المتقدمين بعلم الخليل في النغم. ونجد ذلك على لسان إبراهيم بن اسحق الموصلي، فيما رواه الزبيدي في طبقاته، قال: «لمّا صنع اسحق بن إبراهيم كتابه في النغم واللحون عرضه على إبراهيم بن المهدي، فقال: أحسنت يا أبا محمد، وكثيرًا ما تُحسن، فقال اسحق: بل أحسن الخليل، لأنه جعل السبيل إلى الاحسان.»[1].

ومن ذلك أيضًا ما قاله التهانوي في تعريف علم العروض: «علم العروض: هو علم تعرف به كيفية الأشعار من حيث الميزان والتقطيع. والقيد الأخير للاحتراز عن علم القافية، وموضوعه اللفظ المركب من حيث إنّ له وزنًا.»[2].

ونجد في مفتاح السعادة تعريفًا بالعروض وحديثًا عن أولياته واختراع الخليل له؛ يقول طاش كبري زاده: «وهو علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر، العارضة للألفاظ والتراكيب العربية.»[3].

ويقول في تحديد موضوعه وغايته ومباديه: «وموضوعه الألفاظ العربية من حيث أنها معروضة للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب، على ما وضعه واضع هذا الفن الخليل بن أحمد؛ فعلى الأول، يكون علم العروض من فروع الموسيقى؛ وعلى الثاني، من فروع علم الشعر

---

[1] ص 47 ، وتمام الخبر: «قال إبراهيم: ما أحسن هذا الكلام! فممن أخذته؟ قال: من ابن مقبل، إذ سمع حمامة من المطوّقات، فاهتاج لمن يحب، فقال:

فلو قبل مبكاها بكيت صبابة بليلى شفيت النفس قبل التندّم
ولكن بكت قبلي فهاج لي البكا بكاها فقلت الفضل للمتقدّم

..». وقال الزبيدي أيضًا: «وكذلك ألف كتاب الموسيقى وقدم فيه أصناف النغم، وحصر الأوزان أنواع اللحون وحدد ذلك كله واختصره ولخصه وذكر مبالغ أقسامه، ونهاية أعداده، فصار الكتاب عبرة للمعتبرين، وآية للمتوسمين».

[2] التهانوي، كشاف مصطلحات..، مادة عروض، ج2 ص 29.

[3] مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم لطاش كبري زاده ، 214 - 220.

على مذهب المتأخرين؛ وإن اعتبرت في الأشعار العربية يكون من فروع العلوم الأدبية، والمختار عندنا هذا. وغايته: الاحتراز عن الخطإ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة. ومباديه: مقدمات حاصلة من تتبع أشعار العرب.»[1].

ويقرر بعد ذلك علاقة هذا العلم بعلم البلاغة. وهي أول مرة في رأينا يقرر فيها عالم علاقة العروض بالبلاغة من حيث الإيقاع، يقول صاحب مفتاح السعادة: «إنما جعلوا هذا العلم جزءاً من علم البلاغة، لأنّ الإيقاع بمنزلة الحُسْن العَرَضي، لتنشيط السامعين وتطريبه زيادة طرب، فيتمكن الكلام المعتبر بالنفس، فتقبلها أشدّ قبول، سيما إذا تضمن تخييلا، وسيما إذا كان التخييل والوزن مناسبًا لطبع السامع وحاله، كما يعرف تلك المناسبة المتدربون في ذلك العلم».

وهناك تقرير واضح في الربط بين الوزن والتخييل وعلاقتهما بطبيعة السامع وحاله.

ولّما كانت العلوم عند العرب تتفرع من شجرة واحدة بحث القدماء في علاقة علم العروض بألزم العلوم به وهو علم البلاغة، وعلاقته بعلم المعاني الذي هو أحد علوم البلاغة وتساءلوا عن هذه العلاقة، ونجد صداها فيما قاله طاش كبري زاده، قال: «لّما توقّف علم المعاني على تتبع التراكيب العربية وكانت التراكيب قسمين: منظوم ومنثور، وتوقّف معرفة المنظوم على علم العروض جعلوه من العلوم العربية، لكن يكون حينئذ من مبادىء علم المعاني، كالمحاضرات والتواريخ، لا قسمًا برأسه من علم المعاني، كما ذكرناه أوّلا، لكن الصحيح أنه قسم برأسه منه، لأنه من المحسّنات العرَضية للكلام كما ذكرناه».

ولاحظ القدماء كذلك أن العروض كسائر علوم العربية يستغني عن معرفتها سليم الطبع المستكثر من الحفظ. ويقول صاحب مفتاح السعادة في ذلك: «واعلم أن العروض يستغني عنه السليم الطبع، المستكثر لأنواع الشعر ولا ينتفع به البليد، ويحتاج اليه من عداهما وهم الأكثرون، وإن اجتمع

[1] المصدر السابق الموضع نفسه.

الطبع والكسب فذلك غاية الحذق والمهارة.»[1].

5-2: الإيقاع والشعر في القرآن

ومن قديم تفطن علماء العربية إلى قضية الشعر في القرآن، وبالأحرى وجود ما قد ينطبق عليه حد الشعر في القرآن مع علمهم بنفي قول الشعر عن النبي وتنزيه القرآن عن أن يكون فيه شعر. ولذلك انقسم موقفهم في تعليل هذه الظاهرة وتحديد تعريفهم للشعر بمقتضى تصديقهم للرسول صلّى اللّه عليه وسلّم وما جاء به القرآن، ونجد تلخيصًا لمختلف المواقف بين القدامى وبين المتأخرين، يقول طاش كبري زاده: «واعلم أن الشعر عند الحكماء كلام مخيّل موزون أو غير موزون. وجعلوا مدار الشعر على المخيلات التي تتأثر منها النفس قبضًا وبسطًا، حتى قيل: النفس في باب الإقدام والإحجام طوْعٌ على التخييل من التصديق؛ وعند المتأخرين: كلام موزون مقفى. فاعتبروا القافية والوزن وتركوا التخييل؛ وعند بعضهم: كلام موزون عمدًا، فهم تركوا التقفية والتخييل، إلا أنهم اعتبروا العمد، ليخرج ما وقع في التنزيل من الآيات الموزونة عن حدّ الشعر، إذ لا عمد فيها، بدليل قوله تعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾[2]. لكن الحقّ - وهو المختار عندي - اعتبار القيود المذكورة جميعًا من التخييل، وإلا يصير الكلام كتزيُّن الشوهاء؛ والوزن، وإلا ينقص لذة الطبع؛ والتقفية، وإلا ينقص لذة السمع؛ والعمد، وإلا يلزم وجود الشعر في القرآن ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ﴾. فالشعر: كلام مخيّل موزون، مقفى، بطريق العمد. والتخييل: تأثير الكلام في النفس، بالقبض أو البسط، أو غيرهما، بحسب المعنى المراد منه. والوزن: عبارة عن هيئة تتبّع نظام ترتيب المتحركات والساكنات، وتناسبها في العدد والمقدار، بحيث تجد النفس عند سماعها لذة مخصوصة ذوقية».

وفي هذا التعريف، رغم إيجازه، إقرار باعتماد الكمية العددية في البحر إضافة إلى المدة الزمنية وهو قوله «المقدار». وفي ذلك دلالة على الاهتمام المبكر بتحليل الوزن إلى كمّ مقطعي ومقدار زمني. وما «اكتشفه»

[1] المصدر السابق الموضع نفسه.

[2] يس، آية 69.

المستشرقون فيما بعد لا يعدو مجرّد ترجمة للمؤلفات العربية الأصول ومجرد حسن استغلال لها لتدقيق معرفتهم بالعروض العربي.

***

وتجمع المصادر ،كما قلنا سابقًا، على أن الخليل هو واضع علم العروض ولكن بعضها ينوه كذلك بجهود عدد من العلماء اللاحقين، وخاصة منهم الجوهري والأخفش، وفي ذلك يقول صاحب مفتاح السعادة: «واعلم أن واضع هذا الفن الخليل بن أحمد: تتبّع أشعار العرب، وحصرها في خمسة عشر وزنًا، وسمّى كلا منها بحرًا، واعتبر في هذه البحور أربعًا وثلاثين عروضًا، وثلاثًا وستين ضربًا، وذكر من علل الزحاف ثلاثًا وعشرين علّة. قيل: إنما وضعه الخليل بن أحمد وهذّبه الجوهري، وزاد الأخفش بحرًا آخر سمّاه المتدارك».

ولا تكاد تقف الدراسات الحديثة في عمومها عند ظروف نشأة العروض ولا تكاد تحقق في علاقة اسمه بالمعنى الأصلي للكلمة، مع أن الالتفات إلى تلك الاخبار المروية حول ذلك لا يخلو من دلالة على الرابطة القوية بين العلم وبين البيئة الأدبية والفكرية أو الإيمانية التي نشأ في أحضانها ذلك العلم وكل علم سواه. فقد كانت سوق عكاظ، بجوار الكعبة، منتدى لفحول الشعراء وكانت أستار الكعبة مكانًا لنشر معلقات الشعراء عليها، وكانت الحكومات النقدية تُعقد بباب ذلك المكان المقدّس أو في رحابه، وهو أمر يوحي في حد ذاته بالقداسة التي يفرضها الشعر على متعاطيه وعلى مستوى التكريم الذي يلقاه الشعراء تقديرًا لشاعريتهم، حتّى قورنوا بالأنبياء في قومهم. ولذلك لا نرى غرابة في قيام تلك المنازعات بين القبائل وحتى الأفراد الذين لم يؤمنوا بالدين الجديد. وذلك من منطلق غيرتهم على مكانة شعرائهم ومدى تأثيرهم بالشعر على من سواهم من أرباب القبائل المنافسة. ولذلك لا ينبغي أن نكون سلبيين تجاه ما تتناقله المصادر من أن الخليل بن أحمد «استمسك بأستار الكعبة، وسأل اللّه تعالى أن يرزقه علمًا لم يسبق إليه أحد، وأجاب اللّه سبحانه وتعالى دعوته، فأعطاه هذا العلم، حتى أنه سمّاه باسم العروض تبركًا وتيمنًا، لأنّ العروض من أسماء الكعبة».

والطريف أن المسلمين بحثوا في النغم والايقاع وعلاقتهما بالشعر انطلاقًا من توجيه القرآن وفهمهم للآيات التي تحوم حول الشعر والتي تنفي عن النبي صلّى اللّه عليه وسلّم قول الشعر، وتنزه القرآن عن النظم على وزن الشعر قصدًا؛ وذلك لعلاقة الشعر باللّهو أو الهيمان. وليس بسبب تحريم اللّهو لديهم ينفون عن النبي الشعر وعن القرآن صيغ الشعر، ولكن لأن اللّهو وما يتعلق به من كذب وتخييل غير مناسب لمقام الجدّ والهدي وهو مقام النبوة؛ وعن القرآن الشعر لأن الشعر يحتمل نزوع الشاعر فيه إلى حكم العاطفة والميل مع الهوى، والرسول صلّى اللّه عليه وسلّم لا ينطق عن الهوى؛ وكتاب اللّه أولى ومقامه أسمى من مقام الشعر الذي يتنزل منزلة اللّهو والمدح والهجاء والتشبيب وما إلى ذلك من أغراض الشعر.

ولذلك نجد ابن فارس يقول عن العلاقة بين العروض والموسيقا: «ومعنى آخر في تنزيه اللّه جلّ ثناؤه نبيه صلّى اللّه عليه وسلّم عن قيل الشعر أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الايقاع، إلا أنّ صناعة الايقاع تقسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة، فلمّا كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم، وقد قال صلّى اللّه عليه وسلّم: ما أنا من ددٍ ولا ددٌ مني.»[1].

فنجد مؤلف الكتاب العروضي المنسوب لأحد تلاميذ الزجاج ينطلق من اختلاف العلماء في أقل ما يسمى من أجزاء الرجز رجزًا ليقرر علاقة الشعر بالقرآن على نحو طريف، ينتهي إلى تجويز الاتفاق في قول الشعر دون أن يكون قائله شاعرًا أو كلامه غير شعر، وبذلك يتجنب هذا المؤلف الخوض القديم في كون الشعر أقله ثلاثة أبيات أو أجزاء من بيت. وفي ذلك يقول: في «باب ما جاء فيما قاله الخليل وما لم يجئ مما قاله»: «والرجز أيضًا كله شعر مسموع معروف كله من العرب إلا أن الأخفش لم يكن يرى ما كان منه على جزءين شعرًا نحو قوله:

* يا ليتني فيها جذعْ *

---

[1] الصاحبي، ص 230. موسيقا، برسمها على قاعدة الأسماء المعربة فيما زاد على ثلاثة أحرف. وفي أكثر المواطن التزمنا الرسم المشهور للكلمة.

ولا الذي على جزءين في المنسرح نحو قوله:

* ويل أمّ سعد سعدا *

ويزعم أن من قال إن هذا شعر جرى على لسان النبي صلّى اللّه عليه وسلّم، لأنه قد قال: * ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا * ويأتيك من لم تزوّد بالأخبار، فجرى على لسانه نصف بيت، ولم يجر البيت بكامله لأن البيت كله هو شعر، ونصف البيت غير شعر؛ فكذلك يلزم من أجاز ما كان على ثلاثة أجزاء في الرجز وفي السريع أيضًا، ألاّ يكون شعرًا لأنها أنصاف أبيات، وهو الذي يسمى المشطور، فمن زعم أنه شعر فقد قال إن الشعر جرى على لسانه صلّى اللّه عليه وسلّم، قال: وقد روي عنه أيضًا:

أتجعل نهبي ونهب العبُيْد بين الأقرع وعيينهْ

والرواية «بين عيينة والأقرع». فجرى على لسانه النص الأول تامًا ولو كان النصف شعرًا لكان النبي صلّى اللّه عليه وسلّم لا ينطق به. قال: وقد روي عنه عليه السلام:

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

وهذا من الرجز، وكيف يستجيز أحد أن يجعله شعرًا وقد قال اللّه تعالى ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾. فمن زعم أن الشعر ما أريد به الشعر وما لم يُرد به الشعر فليس بشعر، قلت له: أرأيت لو أن رجلا أراد بناء خطبة أو رسالة فجاءت قصيدة على طول يا دار عبلة أكنت لا تجعل ذلك شعرًا ولو مكث عشرين سنة يضع الخطبة على ذلك وتجئ شعرًا لما كنت تجعل ذلك شعرًا، قال: ولو أن رجلا أراد بناء قصيدة فجاءت خطبة أو رسالة أكنت تجعل ذلك شعرًا فهذا ضعيف ينكسر. هذا كله كلام الأخفش وليس الأمر كما ذكر. ونحن نبين جميع ذلك ونوضح الحجة فيه إن شاء اللّه تعالى».

ويضيف المؤلف نفسه: «أمّا قوله: إن الرجز أنصاف أبيات فإن هذا غلط بيّن. وذلك أن الرجز وإن كان قد جعل ما كان فيه على ثلاثة أجزاء مشطورًا، فإن ذلك سمّي لما كان التام قد جاء على ستة أجزاء، وجاء فيه شيء على ثلاثة أجزاء، فكأنه كالشطر له لا أن ما كان على ثلاثة أجزاء هو نصف، فالحقيقة لو كان ذلك كما قال لكان ينبغي أن يسمّى ما كان على

جزءين ثلث بيت لأنه ثلث الستة وهو البيت التام وهذا ما قاله أحد. ومما يعضد ما قلنا أن أهل العلم بباطنه من الرواة للشعر والغريب طرّا كلهم مجمعون على أن ما كان على جزءين أو ثلاثة شعر، وأبياته تامة قائمة بأنفسها لا يختلفون في ذلك ولا يمترون فيه، وهو مذهب الخليل وأصحابه، إلا أنه سمّى ذلك منهوكًا ومشطوراً لقلة هذه الأجزاء عند التام منها كما سمّى المجزوء في سائر الأبواب مجزوءا مثل الرباعي في الكامل والرمل وأشباههما لا يسمى ما جاء فيها على أربعة أجزاء ثلثي بيت لأن الأربعة ثلثا الستة، هذا محال لا يقوله أحد ولكنه سمي مجزوءا إلا أنه في هذا الحال بيت قائم بنفسه، وينبغي أيضًا على قوله أن يكون الذي على أربعة أجزاء في الرجز لا يجوز لأن النبي صلّى اللّه عليه وسلّم قال:

أنا النبي لا كذب   أنا ابن عبد المطلب

لأن هذا لا يجوز أن يكون بيتًا واحداً مصرعًا وقد جرى على لسان النبي عليه السلام، فينبغي ألاّ يجوز على قوله، وهذا واضح الانكسار ظاهر العوار، شنيع عند من تأمله، مستحيل عند من تبيّنه. وأما ما احتجّ به من قوله إنه جرى على لسان النبي صلّى اللّه عليه وسلّم فليس ذلك بمنكر ولا مستشنع أن ذلك جرى على الاتفاق لا على قصد اليه ولا تعمد له وما يجري من هذا على الاتفاق أكثر من أن يحصى لأنّا نرى الناس كلهم يجري على ألسنتهم ذلك من صغير وكبير وفصيح وأعجمي وذلك عن غير قصد اليه ولا علم به ولا يشعر أحد منهم أنه أتى بشعر ولا نحا نحوه. ونحن نذكر صدراً من ذلك ليعلم من تناوله وتصفحه أنه كما ذكرنا، فمن ذلك أن أبا العباس محمد بن يزيد ذكر أن عبد اللّه بن سليمان سأله: أيّما أشعر البحترى أو أبو تمام؟ قال فقلت: أبو تمام يعلو علوّا رفيعًا، ويسقط سقوطا قبيحًا، والبحترى أحسن الرجلين نظمًا، وأعذبهم لفظا، فقال: قد كان ذلك ظني فعاد ظني يقينًا. فقلت: وهذا أيضًا شعر. فقال: ما علمته. فلم يقصد هذا إلى أن يصوغ بيتًا ولا يبني شعراً، الدليل على ذلك اعترافه أنه لم يشعر به. والبيت من المجتث. ومثل ذلك أسماء اتفقت في نسب رجل فاتّزنت فصارت بيتًا:

عُبادَ بن زيد بن الحليس بن جابر بن زيد بن منظور بن عمرو بن حابس

أفترى سمّى كل واحد باسم من هؤلاء ليبنى شعرًا وليكون عددهم إذا اجتمعوا بيتًا موزونًا على تطاول المدة ومرور الزمان؟ وهذا ما لا يعتقده أحد، ولا يقوله بشر، ولكن اتفاق جرى.

وفي الاتفاق ومجاريه في سائر الأشياء ما هو أطرف من هذا البيت من الطويل، ومثل ذلك كلام رأيته على ظهر كتاب مترجم لا يفهمه من يقرؤه ولا يعلم أنه شعر، وهو متزن ببيت، وهو فيه "النداء والندبة والترخيم والنفي"، وهذا البيت من الهزج، وأوّله فاعلن وهو الأشتر فالذي ترجم هذا الكتاب لم يقصد إلى بناء الشعر ولكن كما اتفق.

ومنه أيضًا كلام رأيته في بعض المغازي وقد سأل رجل رجلا عن قوم وعن مسيرهم وأين بلغوا، فقال: هم على قدر سيرهم بتبوك. قال كم بينهم وبين دمشق، فاتزن من كلامهما بيت، وهو من الخفيف. ومن يقرأ هذا لا يعلم أنه شعر ولا هذان الرجلان قصدا إلى قول الشعر. والدليل على أن هذا لا يعد شعرًا وإن أشبه شعرًا أن الذي يجري على لسانه مثل هذا لو قيل له أن يضيف إليه مثله ما قدر عليه البتّة.

ومن ذلك أيضًا كلام اتّزن في بعض رسائل إبراهيم بن العباس الكاتب: فإن أمير المؤمنين يتأنّى بكم أناة، فإن لم تغن أعقب بعدها وعيدًا؛ فإن تغنى أعقب عزائمه. فاتّزن هذا البيت في حشو الكلام لا أن هذا الرجل قصد إلى قول الشعر، ولكن اتفق له ذلك.

ولو ذهبنا أن نذكر جميع ما يعرض في هذا لطال الكتاب، ولكن في ما ذكرنا كفاية لمن أقنعه الحق، فإن في قليل الحق ما يدلّ على كثيره.

وأخبرني من أثق به في أمر الاتفاق عن بعض إخوانه بشيء طريف، قال: خرجنا إلى بعض المتنزهات ومعنا مَجْرٌ نصيد به السمان، وكنّا جماعة فقال حَدَثٌ كان معنا وكان أصغرنا سنّا أنتم تصيدون بمجر وأنا أصيد بيدي. يقول ذلك على وجه المزح، ثم قام فأبعد قليلا فاتّفق أن أثار بمشيه سمانا فأسرع اليه فأخذه، ونحن لا نعلم أنه أخذ شيئًا، فقلنا له على جهة العبث به أحذر الخنزير من غير أن نكون رأينا خنزيرًا، فالتفت فزعًا من قولنا، فاتفق أن رأى خنزيرًا غير بعيد منه فأقبل إلينا مسرعًا والسمّان بيده قد

صاده. فمتى يتّفق لإنسان أن يصادف مثل هذا مرة أخرى.

وقد يجرى الاتفاق بما هو أطرف كثيراً.

وأما أنصاف الأبيات فإني أسمعها دائمًا من ضروب الناس حتى المرأة الحمقاء والأمة الخرقاء والعبد الألكن والطفل الصغير الذي لا عقل له ولا تمييز. أفتراه يصحّ على ألسنة هؤلاء ما لا يصح وزنه عن علم به أو معرفة برسمه؟!

ولكن أمر الاتفاق لا ينكر، وينبغي أن يكون المتقارب غير شعر لأنه جرى على لسان النبي، وذلك أنه يروى عنه أنه قال: ما ملأ ابن آدم وعاءً شرّا من بطن، يكفي ابن آدم أكلات يقمن صلبه، فثلث طعام وثلث شراب وثلث نفس. فهذا من المتقارب وقد جرى على لسان النبي صلّى اللّه عليه وسلّم وهو عنده وعند جميع الناس شعر. فليس الأمر كما ذكر الأخفش لأن الاتفاق في الكلام الذي قد اتّزن وأشبه الشعر لو اتّبعناه وقصدنا قصده لخرج من الشعر شيء كثير على ما رآه واعتقده. وفي القرآن غير موضع اتفق فيه مثل هذا فضلا عن الأخبار لو جاز أن نذكره ذكرناه ولكنّا لا نستجيز ذلك ولا يجوز لأحد أن يقول إن ذلك شعر ولا أشبه الشعر لأن ذلك عظيم والقول فيه فضيع.

ومما يؤيد ما قلنا أنه روي عن النبي أنه قال: من قال ثلاثة أبيات فهو شاعر فآلى عثمان بن عفان رحمه اللّه ألاّ يجاوز بيتين فكان من أشعر [الناس] في بيتين. فمن ذلك قوله رضي اللّه عنه:

غنى النفس يكفي النفس حتى يكفّها وإن عضّها حتى يضرّ بها الفقر

فما عسرة فاصبر لها إن لقيتها بدائمة إلاّ سيتبعها يسر

فإذا كان النبي عليه السلام لم يجعل من قال بيتين شاعراً فكيف بمن قال بيتًا من غير تعمّد، فإن قال قائل: فما تقول في قول النبي عليه السلام يوم الخندق:

واللّه لولا اللّه ما اهتدينا ولا تصدّقنا ولا صلّينا

فأنزلن سكينة علينا إنّ المشركين قد بغوا علينا

أليس هذه الأبيات من السريع فلا ينبغي أن يجعل هذا شعراً لأن النبي عليه

السلام قاله. فإن قلت إن هذا اتفاق؟ [أ] فيكون الاتفاق في مثل هذه الكثرة؟ قيل له: أمّا قوله إن ذلك جرى على لسان النبي عليه السلام فقد تقدم القول فيه، وأمّا الكثرة فإن بعضها كلام غير شعر وهو «أنّ المشركين قد بغوا علينا»، فمن الدليل أنه غير شعر اختلاطُ ما قد اتّزن بما لم يتّزن؛ وهذا واضح عند أهل النظر والعلم والأدب. وأمّا قوله لو عملت خطبة فجاءت في طول «يا دار عبلة» أو عملتَ خطبة عشرين سنة وهي تجيء شعراً ما كنت تجعل ذلك شعراً، فإن هذا الذي قاله لا يجوز وهو محال وذلك أن مثل هذا لا يتّفق وما مثله في هذا إلا مثل رجل خبّرنا أن إنسانًا أمّيا أخذ قلما فكتب به عن غير علم منه بالكتاب لكن على جهة العبث فاتفق له أن كتب سورة البقرة من أولها إلى آخرها وهذا محال والعقل يدفعه والنظر يمنع أن يجري الاتفاق بمثل هذا، ولكن لو قيل إن أميا كتب بيده فاتفق له أن كتب عبداً أو حمداً أو عمراً لكان مثل هذا يجوز، كما أنه لو قيل إن إنسانًا لا يعلم ما الشعر اتفق له أن قال بيتًا من الشعر لكان ذلك جائزاً أن يقع مثله وقد قدمنا القول في هذا وأوضحناه، وأما على السبيل التي ذكر فلا يجوز ما قال ألا ترى أن إنسانًا لو عمد إلى إناء فصبّه فاتفق أن صار على صورة سبُع أو ما قاربها لما كان يسمى من أجل ذلك مصوّراً ولا جاز أن يتّفق له مثل هذا أبداً فكيف يجوز أن يقول قائل إن إنسانًا يقول قصيدة فتصير خطبة أو يعمل خطبة فتصير قصيدة وليس مذهب الخطب من الشعر في شيء البتة ولا هو في طريقه وأنت ترى الشاعر يوافق الشاعر في نصف بيت ويوافقه في بيت بأسره كما وافق طرفة امرأ القيس في قوله:

وقوفًا بها صحْبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمّلِ

وقال الآخر وتجلّد، وقد وافق جماعة من الشعراء بعضهم بعضًا في أبيات مشهورة معروفة لولا أن يطول بها الكتاب لذكرناها، فإذا وافق واحد منهم صاحبه في أكثر من بيت كان إلى الشك في أنه ادعاه أقرب منه إلى اليقين، فإذا جاوز ذلك إلى الثلاثة والأربعة كان من اليقين أبعد حتى إذا انتحل قصيدة من أولها إلى آخرها علم يقينًا أن مثل هذا لم يجز به الاتفاق وأنه انتحل الشيء كله وما انتحله الشعراء كثير عند الرواج ولا يجوز أن يقال إن إنسانًا اتفق له أن قال قصيدة فوافقت قصيدة أخرى ولولا الإطالة لاحتججنا بأكثر من هذا وفيما ذكرناه كفاية لمن تأمله وعرفه». انتهى من كلام مؤلف

كتاب العروض المنسوب لأحد تلاميذ الزجاج.

وإنما قلنا إن هذا الموقف طريف من قضية الشعر والشعراء، لأن بعض المتقدمين كان لهم موقف أكثر تكلفًا وأبعد عن المنطق والعقل في تعريف الشعر ويذهبون إلى أن «ما لم يُرد به الشعر فليس بشعر» ومن بينهم، ابن فارس، حيث قال موضحًا ضرورة القصد في الشعر: «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت، وإنما قلنا هذا لأن جائزًا اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر من غير قصد، فقد قيل: إنّ بعض الناس كتب في عنوان كتاب: للأمير المسيب بن زهير من عقال، فاستوى هذا في الوزن الذي يسمى الخفيف، ولعل الكاتب لم يقصد به شعرًا، وعندما تقول: سلام عليكم، تجيء على غير قصد منك على وزن فعولن فعولن وهي تفعيل المتقارب، وهذا ما ساعد على الاقتباس والتضمين من القرآن في الشعر من نحو قول الشاعر:

إن تبدلت بنا غيرنا ﴿فحسبنا اللّه ونعم الوكيل﴾

وقال أبو نواس:

﴿لن تنالوا البرّ حتى تُنفقوا ممّا تحبّون﴾

وقد ذهب بعضهم إلى عدم جواز ذلك زاعما أنه ربما أدّى إلى الكفر.
على أن القرآن لم يذم الشعر لذاته فقد قال اللّه تعالى: ﴿والشّعراءُ يتّبَعُهُمْ الغاوون. أَلَمْ ترَ أَنّهُمْ في كُلّ واد يهيمُون. وأنّهمْ يقولون ما لا يَفعلون. إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصّالحات﴾ الآية وردت مقرونة بالسبب، فقد كان أعذب الشعر أكذبه ومن مقومات الإسلام الصدق في القول فليس ذلك راجعًا إلى طبيعة الوزن بل إلى شيء آخر يتعلق بالسلوك، فقد استثنى المؤمنين، وحسان كان شاعر الرسول صلّى اللّه عليه وسلّم وكان يقول له: اهجهم وروح القدس معك! وقد استمع بنفسه إلى قصيدة كعب بن زهير بالمسجد بل وخلع عليه بردته التي توورثت حتى العصر العباسي وعفا عنه حينما أنشده:

* بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ *

قال ابن درستويه في كتابه "كتاب الكتاب": «ووجدنا كتاب اللّه جلّ ذكره لا يقاس هجاؤه، ولا يخالف خطه، ولكنه يتلقى بالقبول على ما أودع

في المصحف، ورأينا العروض إنما هو إحصاء ما لفظ به من ساكن ومتحرك ليس يلحقه غلط، ولا فيه اختلاف بين أحد، فلم نعرض لذكرهما في كتابنا هذا». وقد نقل عنه هذا النص الزمخشري في مقدمة تفسيره الكشاف.

وبذلك يتبين لنا مدى تأثر العروض بعد الخليل بقضايا الإيقاع والوزن في القرآن، وهو الأمر الذي حمل بعض العلماء على الردّ على الأخفش وغيره من العلماء الذين تأثر موقفهم من الشعر بالقرآن، من خلال فهم معين لإعجازه أو لنفي الشعر عن كل كلام هو شعر دون قصد قائله.

ونختم هذا المدخل الذي عرضنا فيه لأوليات العروض وقوانينه الأساسية ومصطلحاته ومختلف الظروف التي حفت بتطوره، باعتبار كل ذلك مما تناولته الدراسات العروضية الحديثة، أو أهملته غير محقّة، وهي التي خصصنا الفصول اللاحقة لعرضها ومناقشاتها.

5-3: محاكاة إيقاع الشعر للإيقاع الطبيعي

روى أن ابن المعتز قال: «كان سبب استخراج الخليل هذا العلم، أنه مرّ بالبصرة في سكة القصّارين، فسمع دقّ الكُذينَق بأصوات مختلفة، فسمع من دار دَقْ، ومن أخرى دَقْ دَقْ، ومن أخرى دَقَق دَقَق، فأعجبه ذلك، وقال: واللّه لأضعنّ على هذا المعنى علمًا غامضًا، فوضع العروض على حدود الشعر. قلت الكُذينَق، بضم الكاف وكسر المعجمة وسكون المثناة التحتانية وفتح النون: شيء من جلود يدقّ به كالهاون.»[1].

وقد صنف القدماء في العروض كتبًا كثيرة بين شرح وتلخيص ومتن وتعليق ولكن لم تحظ إلى اليوم بدراسة إحصائية وتقويمية وتبويب وفهرسة كما حظيت به بعض كتب اللغة الأخرى، ومعظم المخطوطات العروضية لم يلق عليها الضوء ويشملها المزيد من النشر، إما للظن بتكرار بعضها لبعض، وهو تقدير غير صحيح أحيانًا إلا في الظاهر، وإمّا لأن العروض لم يعد يحتل مكانه في الدراسات اللغوية الجامعية فضلا عن التهمة بقلة الجدوى منه

[1] مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم لطاش كبري زاده، 1+ - 220. وقيل إنه مرّ يوما بسوق الصفّارين فسمع دقدقة مطارقهم على الطسوت، فأدّاه ذلك الى تقطيع أبيات الشعر وفتح اللّه عليه بعلم العروض.

وعسره على التناول، لكثرة مصطلحاته وتشعب مسائله.

5-4: كتب العروض والأصول المفقودة

لا يزال الأسف قائمًا على ضياع كثيرمن كتب العروض الأصول وكتب الرد عليها أو النقض عليها. وقد صنف بعض المؤلفين[1] كتب العروض إلى كتب مختصرة وكتب نافعة وكتب مبسوطة، عدّد من بين أسماء الكتب المختصرة:

- عروض الورقة للجوهري، صاحب الصحاح.
- وعروض ابن القطان، الشاعر البغدادي، المتوفى سنة ثمان وخمسين وخمسمائة.
- كتاب لابن مالك،
- ولامية ابن الحاجب،
- ولامية صدر الدين الساوي وشرحها للامام القزويني،
- وشرح لامية ابن الحاجب لجمال الدين بن واصل،
- وشفاء العليل في علم الخليل لأمين الدين المحلي[2]

والكتب النافعة، ذكر منها:

- عروض الخطيب التبريزي،

والكتب المبسوطة، وجعل منها:

- كتاب لابن سيدة،
- وكتاب الكافي في علمي العروض والقوافي في شرح القصيدة الغراء والخريدة الحسناء لصدر الدين الساوي ،

---

[1] طاش كبري زاده.

[2] وقد مدحه سراج الدين الوراق في قطعة يمدح بها المحلي وهي هذه :

جزاك اللّه عن علم الخليل   مجازاة الجليل عن الخليل
وكنّا قد أيسنا منه حتى   شفيت غليلنا بشفا العليل

والمحلى أحد أئمة النحو بالقاهرة . . مات سنة ثلاث وسبعين وستمائة.

- ولابن عصفور كتاب، وصف بأنه جمّ الفوائد،
- وما أورده السكاكي في كتاب المفتاح، قيل إنه كاف فيه،
- والقسطاس للزمخشري،
- وديوان الأدب لأبي اسحق بن إبراهيم الفارابي،
- والعروض لأبي الحسن العروضي،
- والوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي،
- وتصحيح المقياس لعبد الوهاب الزنجاني،
- وإذهاب العروض للسخاوي،
- والمعيار في أوزان الأشعار لأبي بكر الشنتريني،
- وشفاء الغليل في علم الخليل لأبي بكر الانصاري،
- ومعيار النظّار في علوم الأشعار لعبد الوهاب الزنجاني،
- وتوضيح الخزرجية لابن شكم أحمد بن محمد.

وأكثر كتب العروض مذيّلة بعلم القوافي. هذا باختصار ما ذكره طاش كبري زاده[1].

ونضيف إلى ذلك ما ذُكر في مراجعنا من هذه الكتب المحققة وأخرى لا تزال مخطوطة، وخاصة الكتاب المجهول العنوان والمؤلف، والذي كان يفترض حسب انتساب صاحبه بالتلمذة للزجاج أنه كتاب الزجاجي المسمى "الجامع في أنواع الشعر وقوافيه" ولكن تبيّن أنّه غير ذلك[2].

---

[1] انظر قسم العروض فى كتابه المذكور بالمراجع.

[2] انظر النقاش الذي دار في مفتتح سنة ١٩٩٦ وعلى مدى أكثر من خمسة أشهر على أعمدة بعض الصحف التونسية والمجلات العربية حول تحقيق هذا الكتاب وصدوره بعنوان صنعة الشعر، منسوبًا للسيرافي، والتحقيق الآخر لنفس الكتاب بعنوان: الجامع في العروض والقوافي، منسوبًا لابي الحسن العروضي. وقد جمع د. المنجي الكعبي جملة من مقالاته التي دارت حول هذا النقاش في كتاب منفرد بعنوان «صنعة الشعر للسيرافي . . غلطا»، نشر مطبعة تونس قرطاج ١٩٩٦، ثم ألحقه بكتاب ثان حول المخطوط نفسه بعنوان "رحلة تحقيق فى مخطوط مجهول"، انظر الفهرس.

5-5 : هل ضيّق الخليل بعروضه على التجديد في الأوزان؟

ومن المسائل المهمة التي أثارت كثيراً من الطعن في إحاطة الخليل بكل أوزان الشعر في دوائره الخمسة أو بحوره الخمسة عشر نجد دفاعًا حاراً عن تمشّي الخليل وعدم أحقيّة المتأخرين بنسبة التضييق على الشعراء في اختراع الأوزان إلى ما قنّنه لهم في عروضه، نجد في مقدمة المدافعين عنه الزمخشري (538 هـ) في كتابه القسطاس[1]، حيث يقول: «إن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم، وبعضهم[2] أبى ذلك وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يُحامى فيه على وزن من أوزانهم».

والزمخشري من أنصار القول الأول، ولذلك يقول بعده: «فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم.. أما الثلاثة الأخَر (يقصد الوزن والقافية والتخييل) فالأمر فيها على التساوي بين الأمم..»[3].

ثم يقول: «ثم إنّ من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمه أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربيا، وأنّ من يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها؛ إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها. فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس على ما ذكرت.»[4].

وقد توهم بعض الباحثين المحدثين[5] فنسب لابن عبد ربه موقفًا مخالفًا للخليل، يزعم فيه ابن عبد ربه على لسان الخليل في أرجوزته عن العروض أنه لم يشمل بعروضه كامل شعر العرب؛ في حين يخالف ابنُ عبد ربه في الحقيقة بقوله ذاك لا الخليل ولكن من يدّعي أن الخليل لم يُحط بعروضه

---

[1] ص 21 .

[2] تحتها فى الأصل هو أبو اسحق الزجاج.

[3] راجع فى هذا قول السكاكى وقارنه ..

[4] الزمخشري، ص 23-24. وظهر تطور الوزن في المسمطات وفي الموشحات وفى شعر التفعلية والشعر الحر بعد ذلك بقرون.

[5] العلمى، ص 116.

موازين شعر العرب، ويقول إن الموقف في ذلك مثل الموقف من هذا العالم الجليل في رأي من يقول إنه لم يشمل في كتابه العين كل لغة العرب؛ لأن المقصود هو كل ما وصله إلى عصره من لغة ومن شعر محقق الرواية معتمد في التدوين والاستشهاد، لا ما تولّد من لغة وشعر بعد ذلك.

5-6: مصطلحات العروض

مصطلحات العروض، أو ما يسميه العروضيون ألقاب العروض هي الأسماء التي أطلقها العروضيون القدامى على الكلمات التي لها معنى مخصوص في علم العروض والتي لا غنى للمتعلم عن معرفتها وتحقيق دلالتها لتمييز مسائل هذا العلم وفهم مقاصده. وقد كان لديهم تمييز واضح بين الكلمات التي دخلت العروض وهي سابقة عنه كالرّمل والكلمات التي نقلوها نقلا علَميا أو تشبيهيّا، كالوتِد والسبب والمصراع، ونحو ذلك[1].

ولقد تبيّن لنا مع الأسف أن المتأخرين أهملوا معظم هذه الأسماء، لكثرتها وتعقدها عند بعضهم ولقلة الجدوى من علمها عند آخرين. وأصبحت عند عمومهم محل شكوى، ومبررًا في الوقت نفسه لتبسيط العروض والتخفف من مشاكله.

ولم نر أحدًا من المحدثين عرض لهذه المصطلحات بالبيان أو البحث فضلا عن الدراسة المصطلحية، أو حتى أولى تلك المصطلحات العناية التامة بالترتيب أو الفهرسة في آخر كتابه. فقط بعض المستشرقين ألحق ببعض الشروح أو المدونات العروضية القديمة المحققة أو المترجمة جدولا بالمصطلحات العروضية المبثوثة فيها، مثلما فعل ريني باسي R. Basset في شرح الخزرجية[2].

---

[1] ومن ذلك ما يقوله ابن منظور: « والمصراع أحد صفقي الباب، فنقل ذلك ونحوه تشبيها، وأما الرمل، فإنّ العرب وضعت فيه اللفظة نفسها عبارة عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل، فعلى هذا وضعه أهل هذه الصناعة، لم ينقلوه نقلاً عَلَميّا ولا نقلاً تشبيهيّا.. » [رمل].

[2] الذي نشره وترجمه فى أوائل هذا القرن (الجزائر 1902).

ولذلك رأينا من المفيد، لامتلاك زمام هذا العلم من العودة إلى هذه المصطلحات لتتبّعها في المؤلفات الأصلية وجمعها وتصنيفها وبيان أهمية الربط بين معناها الأصلي في اللغة وبين معناها الاصطلاحي في العروض، لتصحيح الموقف منها ورفع الضيق من استعمالها وإبطال الشكوى من صعوبتها؛ اعتقاداً منا بأن إحياء معانيها الاصطلاحية سوف يعيد لهذا العلم أهميته لفهم نظام الوزن الشعري عند العرب وإدراك النظام القائم عليه وحسن تقدير ما بذله القدماء في ضبط مناهجه وتوضيح خطوطه.

ولم نجد أفضل من معاجم اللغة لتيسير هذه المهمة، وأشملها لسان العرب لابن منظور[1] الذي وجدنا فيه بغيتنا. إذ قلما لم نصادف في ترجمة من ترجماته[2] (أي مداخل من مداخله أو مواده) مصطلحًا من مصطلحات العروض لم يخصّه بفقرة أو أكثر ناقلاً في ذلك كلام أساطين هذا العلم من أمثال الأخفش والزجاج والجوهري وابن سيده والازهري وغيرهم، فضلا عن أولهم ورائدهم الخليل بن أحمد.

ووجدنا في بعض المخطوطات العروضية التي لم تنشر قدراً مهمّا من التعريف بألقاب العروض، مما يسّر لنا كذلك المهمة[3].

ولقد تبين لنا في دراسة أولية لهذه المصطلحات أنها ضرورية للعلم، ولا يمكن الاستغناء عنها بحجة من الحجج، لأن كلّ علم وله مصطلحاته وبدون مصطلحاته يضيع المرء في مجاهله ويلتبس عليه قدر كبير من مسائله ولا يوفق بحال من الاحوال إلى إدراك كنهه بدونها، فضلا عن كون أدقّ العلوم أكثرها ضبطا وثراء بمصطلحاتها. ولقد وجدنا لدى بعض المحدثين[4]

---

[1] ابن منظور (630 - 711 هـ)، لسان العرب، وقد جمع فيه بين التهذيب والمحكم والصحاح وحواشيه والجمهرة والنهاية.

[2] قال ابن منظور في [تبت]: «هذه ترجمة لم يترجم عليها أحد من مصنفي الأصول وذكره ابن الاثير لمراعاته ترتيبه في كتابه وترجمنا نحن عليها. . كان الصواب أن يذكر في ترجمة تبت. . ». انظر قوله كذلك في ص 63.

[3] مخطوط مجهول المؤلف، لأحد تلاميذ الزجاج النحوي المعروف، المتوفى في أواخر القرن الرابع. رقم 18383 بدار الكتب الوطنية، قدمه وعرف به جلول عزونة في مقال له بمجلة الحياة الثقافية، أكتوبر سنة 1976.

[4] محمود شاكر، في كتابه: "نمط صعب ونمط مخيف"، ص 97.

من العروضيين العرب مصطلحات جديدة كـ «الصوت» و«الجواب» و«حادي النغم»، وتمييزه بمصطلحات خاصة بالوتِد، في البدء وفي الوسط وفي الطرف.

ولعل هذه المحاولة من جانبنا[1] لاستقصاء مصطلحات العروض وترتيبها معجميا تصحّح الوضع في هذا العلم بعدما غزاه من الألفاظ والمصطلحات الأجنبية المترجمة غالبًا بدون عناية ولا تنسيق. ونعتقد أنه لو لم يحصل فراغ بإهمال تلك المصطلحات القديمة من جانب الدارسين العرب لما وقع الانصراف دون مبرر إلى غيرها في اللغات الأخرى أو لقلّت الحاجة لاستحداث مقابلات لها، مثل استخدامهم للنواة والارتكاز والضغط، للتعبير عن المعاني نفسها القائمة في المصطلحات العروضية المعروفة كالوتِد والمدّ.

[1] وقمنا بهذا العمل على هامش هذه الدراسة. انظر فهرس المصادر والمراجع.

الباب الأول

الدّراسات العروضية الحديثة

مشرقاً ومغرباً وفي عالم الإستشراق

أ) الدراسات العروضية في المشرق العربي

معظم الدراسات العروضية في المشرق العربي تركزت حول فكرة المقطع والنبر في وزن الشعر في اللغة العربية، والتساؤل حول ما إذا كان الشعر العربي قائماً على المقطع أم لا، وما هو دور النبر في ذلك؟

ويبدو أن فكرة المقطع جاءت من مفهوم علم الأصوات القائم على التحليل الغربي للغة عموماً؛ ولذلك تأثرت معظم الدراسات العروضية في المشرق العربي بالدراسات الإيقاعية للشعرين الانقليزي والفرنسي اللذين تأثرا بدورهما بالشعرين القديمين اليوناني واللاتيني.

ويأتي الدكتور محمد مندور في طليعة المهتمين بموضوع المقطع والنبر في العروض، وإن يكن ليس الأول[1] ولكن غلبت شهرته كمصري وكناقد كبير من نقاد الأدب في العصر الحديث على غيره، ويأتي في المرتبة بعده الدكتور طه حسين، نظراً لأهمية مؤلفاته وإشعاعه في الوطن العربي.

مندور

يركّز مندور على قضية المقطع والنبر في الشعر العربي في كتابه في الميزان الجديد، في فصلين عن أوزان الشعر[2]. وميّز في الأول بين الشعر الكمي quantitative (اليوناني واللاتيني) والشعر الارتكازي stressed

---

[1] نعتقد أن الاب خليل أده اليسوعي أسبق من مندور في الكتابة حول الموضوع بمقاله «الايقاع في الشعر العربي». انظر فهرس المصادر والمراجع. وسنخصه بالحديث بعد قليل.

[2] الاول خصه للشعر الأوروبي والثاني للشعر العربي على ضوء دراسة ذكر أنه قام بها في معمل الأصوات بباريس على ثلاثة من بحور الشعر هي الطويل والبسيط والوافر، «ولم يكتب لها النشر لخصوصية موضوعه وكثرة التسجيلات الصوتية والرسوم بها»، وربما كانت هذه الدراسة أساساً لمقال مفصل له في مجلة كلية الاداب بجامعة الاسكندرية بعنوان «الشعر العربي غناؤه وإنشاده ووزنه». وقد حاولنا البحث عن هذا المقال فلم نتمكن من الحصول عليه، رغم مكاتبتنا لجامعة الاسكندرية. ورد علينا بعض الباحثين بأن المقال المطلوب مفقود عدده من الكلية.

(الإنجليزي والألماني) والشعر المقطعي Syllabique (الشعر الفرنسي).

وقدّم تفسيراً لبعض المصطلحات الهامة في الإيقاع كالاحلال Substitution. وعرّف التفاعيل الايامبية Iambic Meter بأنها هي كل تفعيل مكون من مقطع غير مرتكز عليه ومقطع آخر مرتكز عليه[1]. أما أن هذا الضغط قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها فهذه مسألة عند مندور تابعة لا يمكن أن تغيّر من طبيعة هذا الشعر الذي يعتبر إيقاعيا قبل كلّ شي. ويلاحظ أن اللغة الإنجليزية بوجه عام لغة إيقاع إذا قيست بلغة سيالة كاللغة الفرنسية التي سقط الارتكاز منها بسبب سقوط الكثير من أواخر الكلمات اللاتينية الأصل، ففقدت اللغة الفرنسية إذن الكم والارتكاز. ومع ذلك ليس الأمر فيها أمر مقاطع متشابهة، بل لا بد أن يكون هناك تقسيم لهذه المقاطع في وحدات موسيقية إيقاعية إلى حدّ ما. ولكن هذه المقاطع لا يتميز بعضها عن بعض بكم ولا ارتكاز، وإنما يتأتى الإيقاع من وجود ارتكاز شعري على آخر مقطع من كلّ تفعيلة، وهذا الارتكاز هو ارتكاز ضغط وارتفاع معًا في التفاعيل الثلاثة الأولى، وارتكاز ضغط فقط في التفعيل الأخير لسقوط الصوت عند الوقف.

ويلاحظ مندور أن التفاعيل الفرنسية ليست دائمًا متساوية في عدد مقاطعها، إلا أنه من الواجب أن نقرأها كأنها متساوية؛ فعدم التساوي هذا قد ساقت اليه غريزة الشعر عند الموهوبين من الشعراء عندما أحسوا أنه لا بدّ من أن تسرع القراءة أو تبطئ لتترجم بدقة عن مشاعرهم المتباينة. وإذن فمن واجب القارئ أن يسوّي بين التفاعيل في كمها الزمني ثم يبحث بعد ذلك عن العلّة فيما اضطر اليه من إسراع أو تباطئ.

أما الكم، فالمقصود به كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما. وكلّ أنواع الشعر لا بدّ أن يكون البيت فيها مقسّما إلى وحدات. وهذه الوحدات قد تكون متساوية كالرجز، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. ولكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى Mesure لا يكفي للإحساس بمفاصل الشعر، إذ لا بد من أن يضاف اليه الإيقاع المسمى Rythme .

---

[1] في دي ساسي (De Sacy): Iambus فَعُولْ.

والوزن المسمى إسبونديه[1] Spondé، يتألف من مقطعين طويلين. أمّا الداكتيل Dactyl، فيتألف من مقطع طويل ومقطعين قصيرين، ما عدا الأخير قد يكون قصيراً ويُكتفى به، لأن الوقف يعوّض النقص.

ولا يتوقف الوزن على تفاعيل ومقاطع، بل لا بد لها من إيقاع Rythme ينتج عن وجود ارتكاز شعري يسمّى Ictus. ويقع هذا الارتكاز الشعري على كلّ مقطع طويل في كلّ تفعيل.

ويلاحظ مندور وجود وقف في كلّ بيت يشبه الوقف على الشطر في البيت العربي.

ويخرج مندور من الدراسة المقارنة التي حاولها بين العروض العربي وغيره في أعاريض الأمم الأوروبية بنتيجة سلبية مع الأسف تدل على قلة تعمقه في الموضوع حين قال: «إن أوزان الأشعار اليونانية واللاتينية معقدة صعبة حتى بالنسبة لمن يتقنون تلك اللغات.»[2].

ومضى مندور بعد ذلك في مقاله إلى أن الخليل قد وضّح حقيقة أساسية في الشعر العربي لا نستطيع أن نغفلها، وهي انقسام البيت إلى تفاعيل متساوية[3] كما هو الحال في الرجز والهزج وغيرهما، أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما. وهذا التقسيم من أسس الموسيقى والشعر عند الأوروبيين اليوم، فهناك وحدات متساوية Symétriques أو متجاوبة Isométriques.

ورغم كون مندور لا يشك في معرفة الخليل بالموسيقى عند اليونان بفرعيها (وهما علم الإيقاع Rytmique وعلم الانسجام Harmonique)، إلا أنه يرجح جهله بالعروض اليوناني، لأنه لو عرفه - حسب قوله - لتفطن إلى المقطع، وهو الوحدة الأساسية للكلام. ويشرح السبب الذي منع الخليل من الوقوع على المقطع برأيه بأمر مزدوج، هو من ناحية عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة Voyelles brèves التي نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) في صلب الكتابة العربية التي لا تزال إلى اليوم مقطعية إلى حدّ

[1] فى، دي ساسى Spondeus (De Sacy) : مقطعين طويلين، فَعْلُنْ.

[2] المرجع نفسه، ص 224.

[3] المرجع نفسه، ص 230.

بعيد، بمعنى أننا نكتفي برسم الحروف الصامتة، أما الصائتة فلا نكتب إلا الطويل منها (الألف والواو والياء)[1]. ومن الثابت تاريخيا أن الاغريق عند أخذهم بالكتابة الفينيقية قد أضافوا اليها رسومًا خاصة للحروف الصائتة كلها طويلة وقصيرة؛ وانبنى على ذلك أن الخليل لم يفطن إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكوّن مع الحرف الصامت Consonne الذي توضع فوقه كحركة مقطعًا تامًا مستقلا؛ ولهذا اكتفى في تقطيع التفعيل بالحروف التي تكتب مميزًا بينها بالحركة والسكون.

والناحية الثانية التي يشرح بها مندور سبب عدم تفطن الخليل للمقطع على الطريقة الأوروبية في تحليل التفاعيل هو أن اللغة العربية كغيرها من اللغات السامية تغلب فيها الحروف الصامتة - فيما يُرجح - وتلك الحروف يقع معها عادة الوقف، أي السكون، ولهذا لاح للخليل أن التتابع إنما يقع في الحركات والسكنات، بينما نجد في لغة كاللغة اليونانية أن الحروف الصائتة هي الغالبة، ولهذا لا نحسّ فيها بالسكنات الموجودة في اللغة العربية، بل نحس فوق كلّ شيء باختلاف كمّ الحروف الصائتة في تتابعها.

واعتراضنا على مندور في هذا التحليل الذي قاده إلى ملاحظة عدم تفطن الخليل للمقطع، يؤكده بالعكس حديث الخليل نفسه عند التقطيع على ما يُسمع لفظا لا على ما يكتب ولا ينطق[2]. ومن الغريب أن نتصور أن كل ذلك التحليل الذي حلله الخليل للحروف والحركات لم يجعله يدرك ما يدركه مندور.. أو يدركه الأوروبيون!

ويمكن أن نتساءل لماذا كل هذه المرجعية الأوروبية لتقرير أمور بالضرورة لا يقبلها واقع العلم باللغة عند الخليل وواقع اللغة في عصره؛ وهذه كتب اللغويين القدامى موجودة بين أيدينا اليوم لتشهد بإدراكهم لهذه الأشياء التي أدركها قبلهم اليونان أو الرومان. علمًا بأن الخليل كان بصدد تحليل شعر العرب إلى عناصره الأولية وليس بصدد تحليل الكلام عامة.. ثم هو ليس بصدد تحليل ميزان كمي بحت ولكن بصدد تقرير عناصر إيقاع في البيت

---

[1] ويعلق على ذلك بأن كتابتنا وسط بين الكتابة الفينيقية والكتابة الاغريقية.

[2] يقول السكاكي في ذلك: «وخط العروض هو ما ترى يثبت الملفوظ به ويفك المدغم ولا يثبت ما لا يدخل في اللفظ.»، المفتاح.

الشعري.

ثم يذهب مندور إلى شرح المقطع الذي هو وحدة الكلام؛ فيبين أربعة أنواع من المقاطع في اللغة العربية، هي: 1- المقطع القصير المفتوح، وهو المكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو واو أو ياء، أي حروف اللين) مثل «كا» في كانت. 2- المقطع الطويل المزدوج، وهو المكون من حرف صامت وحرفين صائتين مثل bai في بَيْتٌ[1]. 3- المقطع المغلق، وهو المكون من حرف صامت ثم حركة فحرف صامت آخر نحو: تُنْ، في بَيْتُنْ. والحرف الصائت في هذا المقطع قصير دائمًا. فهذا قانون عام من قوانين اللغة العربية وليس له استثناء إلا في حالات محصورة أهمها حالات الوقف على الاسم المنون مثل «نارْ»؛ فهي تتكوّن في هذه الحالة من مقطع واحد مغلق حرفه الصائت طويل؛ وإذن فالقانون العام هو قصر الحرف الصائت في المقطع المغلق، فهل نعتبره مقطعًا طويلا أم قصيرًا؟ الواقع أنه مقطع طويل ويأتيه الطول من الزمن الذي يستغرقه الحرفان الصامتان؛ فهذا الزمن لا بدّ من حسابه وإن لم يحسبه علماء العروض الإغريقي واللاتيني. ولقد أثبت البحث الحديث أنه من الواجب أن يحسب كم الحروف الصامتة في كافة اللغات، ومن باب أولى في اللغات السامية حيث تغلب تلك الحروف. ثم إنه إذا كانت في كافة اللغات حروف آنية Momentanées كحروف الانفجار كالباء والدال مثلا، فإن هناك حروفًا متمادة Continues كالسين واللام مثلا، فهذه من الممكن أن نمدّ في نطقها كما نشاء. وإذن فالمقطع المغلق نعتبره طويلا.

ويخلص مندور من هذا التقسيم للمقاطع إلى وجود مقاطع في اللغة العربية مختلفة في كمّها. ويتساءل: فهل نستنتج من ذلك أن الشعر العربي كمّي، بمعنى أن كلّ تفعيل فيه يتكون من مقاطع مختلفة الكم بنسب محددة؟

ويجيب بأن ذلك ما رآه المستشرق إيوالد Ewald ، فقد وضع هذا المستشرق للشعر العربي عروضًا على غرار العروض اليوناني، وهو عروض

[1] ويقول: «مع احتفاظنا بالمناقشة العلمية التي تدور حول طبيعة الياء في هذا المقطع أهي صائتة أم صامتة».

مبسط عن عروضنا القديم[1]، ولكننا مع ذلك لا نقرّ إيوالد ومن نحا نحوه من عامة المستشرقين في اكتفائهم برد العروض العربي إلى المقاطع الكمية كما هو الحال في العروض اليوناني واللاتيني، وذلك لأنهم لم يبصّرونا بالإيقاع rythme؛ فالكم لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كلّ تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا. ولقد كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع، فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة يوضح ذلك الإيقاع، وكذلك تتابع المقاطع المختلفة الكم.

ويعترف مندور بأن الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث، ويظنّ أن الباحثين العرب أولى بدرسه من المستشرقين لأن معرفة هؤلاء باللغة العربية مهما اتّسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة كمسألة الارتكاز. وينزّل في هذا الاطار محاولته التي قام بها بمعمل الأصوات بباريس[2] على ثلاثة أبحر لدراسة الارتكاز فيها. ويأخذ مثالا على ذلك بيت امرئ القيس، من الطويل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فهو يوزن على مذهب إيوالد كما يأتي (مع الرمز للمقطع القصير بالعلامة ں وللطويل بالعلامة ــــ ، وللارتكاز الأساسي ॥ والثانوي ا):

ں ‖— — | ں ‖— — ˈ— | ں ‖— — | ں ‖— ں ˈ—

ں ‖— ں | ں ‖— — ˈ— | ں ‖— ں | ں ‖— ں ˈ—

ولكن هذا الوزن لا يبصرنا بالحقيقتين الكبيرتين اللتين يقوم عليهما الشعر في كافة اللغات، وهما الكم والإيقاع. ونقصد بالكم mesure لا كم كلّ مقطع منفردًا، بل كم التفاعيل، فنحن هنا أمام تفاعيل متجاوبة، ولكننا مع ذلك نسلّم بجواز دخول زحافات وعلل، فكيف يستقيم الكم برغم هذه

---

[1] يقول مندور: «هو عروض مستقيم سهل الفهم مبسط عن عروضنا تبسيطا كبيرًا، ولقد درسناه للطلبة بالجامعة فأجادوا فهمه. ويستطيع القارئ أن يجده في الجزء الثاني من "قواعد اللغة العربية *Arabic Grammar*" للمستشرق المشهورورايت Wright».

[2] يقول حاولت حلّ هذا الاشكال في بحث طويل كتبته باللغة الفرنسية بعد دراسة وتحليل لثلاثة أبحر، هى الطويل والبسيط والوافر.

الزحافات والعلل التي تنقص من التفعيل في الغالب.

يقول مندور: «وهذه المشكلة حيّرت المستشرقين، ولقد حاول العالم الفرنسي جويار Guyard أن يحلها في كتاب له بعنوان: Nouvelle théorie de la métrique arabe ، وفيه يطبّق مواضعات الموسيقى وأصولها على الشعر العربي ، ولكنه لا يدخل في حسابه غير الحروف الصائتة كما يفعلون في الموسيقى ، فيغطي تلك الحروف المختلفة بقيم متفاوتة من نقطة بيضاء إلى نقطة سوداء إلى كروش مزدوج.. الخ. ومن البيّن أنه قد أخطأ لسوء الحظ بإهماله كم الحروف الصامتة[1] العظيمة الأهمية في اللغة العربية واللغات السامية عامة».

أما بحساب كم كل تفعيل بأجزاء من مائة من الثانية، فيعطي وزن البيت:

74 | 132,50 | 77,50 | 123 || 77 | 115,50 | 85,50 | 133

وخرج بالملاحظات التالية:

1- أن التفاعيل المزحفة كالتفعيل الخامس والسابع قد ساوى كمها في النطق كم التفاعيل الصحيحة بل زاد.

2- أن هناك فروقًا بين التفاعيل المتساوية كالتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن.

وفسّر ذلك بكون الفروق التي ظهرت في حساب الآلات لا تدركها الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن 16 بالمائة من الثانية لا يكاد يدركه السمع. وإذن فهذه الفروق نستطيع إسقاطها.

وأما عن مساواة التفاعيل المزحفة للتفاعيل الصحيحة فهذا يفسر بحقيقة هامة تحدث عند إنشاد الشعر، وهي عبارة عن عمليات تعويض نقوم بها آليا؛ وهذا التعويض يحدث بطرق مختلفة: منها تطويل حرف صائت بشرط

[1] سنرى عندما نعرض لتحليل نظرية غويار ومدى الاستفادة منها في دراسات بعض الباحثين العرب أن معظمهم لم يلم بكتاب غويار، بالكامل، ومن ذلك مندور هنا مثلا، لأن غويار لم يهمل الحروف الصامتة وخص الفصل الاخير من نظريته للحديث عن صعوبة الالمام بهذا الجانب المهم، ألا وهو الحروف الصامتة ووعد بدراسة في تأليف لاحق.

ألا ينتج عن ذلك لبس يأتي من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية إلى حرف طويل، ومنها مدّ النطق في حرف صامت متماد كالسين أو اللام أو غيرهما، ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آني كحرف الانفجار مثل الباء والفاء والدال وغيرها.

ويستنتج مندور بأن الزحافات والعلل لا تغيّر شيئًا في كمّ التفاعيل عند النطق، وهي لذلك لا تكسر الوزن.

ويبدو أن مندور جاءه الوهم من كون الزحافات تكسر الوزن، من اسمها وكذلك العلة، والحال أن لهما معان أبعد عن هذا الفهم الخاطئ، ولذلك فالنتيجة التي توصل اليها الباحث هنا هي بمثابة رفع وهم، ولا تفسّر شيئًا من الظاهرة.

وبعد ما قرره من تماثل الكمّ بين التفاعيل الواحدة وإن اختلفت صورها بحسب الزحاف أو العلة ينتقل مندور إلى تقرير العنصر الآخر في قضية الإيقاع وهو الارتكاز الشعري Ictus.

فهو يعتبر الارتكاز ليس فقط العنصر الأساسي في الشعر العربي بل العنصر الغالب، ومن تردده يتولّد الإيقاع. ونجده هنا يقتفي خطى غويار فيقرّر أن هناك ارتكازًا يقع على المقطع الثاني من التفعيل القصير (فعولن)، وأما التفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان، أحدهما أساسي على المقطع الثاني، والآخر ثانوي على المقطع الأخير في (مفاعيلن)؛ وقد رمز مندور للارتكاز الأساسي بالعلامة II والارتكاز الثانوي بالعلامة I [1]. ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل[2]؛ ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن لا بدّ أن يسلم منه دائمًا مقطع طويل بعد المقطع الأول القصير، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت، فالمجموعة (ب ـــ) الموجودة في أول كلّ تفعيل من البحر الطويل هي النواة الموسيقية للبيت، وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة الخليل.

[1] يلاحظ أن مندور يتجنب استعمال نفس مصطلحات ورموز غويار وإن كان الاتفاق بينهما واضح فى مضمونها.

[2] يقصد مندور هنا الوتد. وهي الفكرة القائمة عليها نظرية غويار. والقدماء أنفسهم لاحظوا أن الوتد لا يزحف ولا تصيبه العلة.

ومن عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيل يتكون الإيقاع، لأنه كما قلنا عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة.

وإذن فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيراً ظاهريا فقط، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التي تحمل الارتكاز[1].

فالشعر العربي عند مندور لا هو شعر ارتكازي بالمرة ولا هو شعر كمي بالمرة ولكنه يجمع بين الكم والارتكاز «وربّما كان هذا سبب تعقّد أوزانه».

وعليه، فطبيعة الأوزان العربية تتكوّن من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة، هي التفاعيل؛ وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة أو معلولة أو لم تكن؛ وأن الإيقاع يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كلّ تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن.

وإذن، فكافة الأشعار تقوم على عنصري الكم والإيقاع؛ وما موضع الاختلاف بينها إلا في كيفية تحقيق هذين العنصرين[2].

والخلاصة أن مندور يعدّ أول من رجع بشكل منهجي إلى المستشرقين الذين بحثوا في العروض[3] وخاصة أصحاب النظريات منهم كإيوالد وغويار. ويظهر من مؤاخذته لغويار على فكرة كمّ الحروف الصامتة التي لم يأخذها في اعتباره، أنه قد لا يكون اطلع بدقة على كتاب غويار أو أنه لم يتوقف بما ينبغي من التفهم للاشارات التي أبداها غويار في فصل «إيقاع الكلمات العربية» من كتابه، لأنه يتعرض في هذا الموضع بالذات لصعوبة تدقيق كم الحروف الصامتة[4]، وكذلك في التمهيد، في الموضع الذي عقده لـ« الكمية

---

[1] انظر التعليق السابق، حيث لا يفترض تغيير في الوتد مطلقًا، لا بزحاف ولا بعلة.

[2] سنتعرض الى مناقشة باحثين متأخرين لنظرية مندور هذه، من بينهم شكري عياد.

[3] من بينهم دي ساسي و ورايت.

[4] في آخر كتابه ، الترجمة 253 وما بعدها.

أو الطول الصوتي»، حيث يقول: «ويمكننا أن نعتبر - وهذا ما تعتبره كل اللغات في الحقيقة - الأصوات الساكنة بمثابة العامل المشترك الذي لا حاجة لحسابه في الوزن، وأنه من أجل ذلك لا توزن في الموسيقى إلا الأصوات دون غيرها، ولا توزن القرقعات التي تولّدها الآلة من نقرها أو الضرب عليها»[1].

وسنرى فكرتي «النواة» و«الإنشاد» لتعويض الزحاف - عند مندور - تأخذهما بعض الدراسات اللاحقة لحسابها، كعياد وأبو ديب وبحيري.

الأب خليل أده

وقد قلنا إن مندور مسبوق في الحقيقة في دراساته للمقطع والنبر في الشعر العربي بالأب خليل أده في مقاله حول "الايقاع في الشعر العربي".

ففي هذا المقال ينطلق الأب أده من أن القدماء «عددوا أوزان الشعر وذكروا ما يطرأ عليها من التغيير ووسموها بأسماء اصطلحوا عليها يربو عددها على المائة والعشرين. ومع كل ذلك لا أراني جائراً في حقهم إن قلت إنهم أطالوا ولم يستوفوا، بسطوا القول في علم العروض، عددوا البحور، بينوا الأعاريض والضروب، أسهبوا في ما يستحسن أو يستهجن من الزحافات والعلل. أجل ولكن لم يوقفوا الطالب على أساس ذلك النظم وكنهه ولم يكشفوا القناع عن سبب استقباحهم بعض التغييرات واستحسانهم غيرها.»[2].

ولكن سنبين في الفصل الأخير من دراستنا حول الإيقاع أن القدماء وإن لم يغفلوا عن كشف "أسباب استقباح أو استحسان هذه التغييرات" قد علّل أكثر من واحد منهم هذه الأسباب وشرحها بلغة أقرب إلى فهمه للإيقاع وعبقرية اللغة مما قد يتوهمه بعضهم في العصر الحديث. ولكن اللغة تختلف والمصطلحات تختلف.

---

[1] ص 22، الترجمة العربية.

[2] ص 112.

ثم عرض صاحب المقال لدراسة الوزن في الشعر العربي أو ما يسميه بالإيقاع Rythme ، فيأتي بنصوص من التراث تقرر ما بين الشعر والغناء من التناسب. من ذلك قول الحموي: «إذا شرعت في التأليف (تأليف الشعر) تغنّ بالشعر فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه»[1]. لأن في إنشاد البيت لا يعتد بحدة الصوت أو ثقله ولكن من قبل الوزن، لأن للنغمة مدة أو زمانًا «تشغله» (عبارة صفي الدين الأرموي) أَي تدوم فيه.

والوزن الذي هو مرجع الايقاع له ثلاثة أصول: الأول المدة، وهي بذاتها غير محدودة تحتاج إلى ما يعينها من إشارة أو قرع آلة. والأصل الثاني، هو القرع المذكور، فيكون في المشي والرقص وضرب الأرض بالرجل، وفي دق الطبول والنقر باليد، وفي الكلام قرع اللسان في الفم عند النطق بالحرف، وفي الغناء أول النغمة. ويصح في كل هذه الأحوال أن يدعى نقرة على شبه إيقاع الغناء. والنقرة - عند الفارابي - «تُخيّل غير منقسمة»[2] ، لا زمن لها فهي في الزمن كالنقطة في المكان عند أصحاب الهندسة. والأصل الثالث: فهو تساوي الأزمنة في الأدوار، أي أنك إذا اتّفقت على عدد من النقرات وعيّنت الأزمنة التي تتخلّلها فعليك أن تعيد هذا المجموع كما هو بلا تشويش في ترتيب الأزمنة ولا زيادة ولا نقصان في مدّاتها. وإذا قسمت الزمن إلى أجزاء محدودة ولم تخيل للسامع أدوارًا كما قلنا فيكون النقر موزونًا نوعًا ما لكنه ليس بإيقاع لخلوه من هذه الأطوار التي عليها فقط يتوقّف الايقاع. ومن هنا نفهم التعريف الذي أتي به صفي الدين الأرموي: «الايقاع هو جماعة نقرات يتخلّلها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الادوار ميزان الطبع السليم».

ثم يعرض صاحب المقال لتقسيم الايقاع إلى موصّل ومفصّل، وينقل في ذلك قول صفي الدين الأرموي: «كل جماعة نقرات إن كان بينها أزمنة متساوية فإنه يسمى الإيقاع الموصّل، وإن كانت متفاضلة فإنه يسمى الإيقاع المفصّل». وللموصل أنواع بحسب الزمن الفاصل بين نقراته فإن كان الزمن

[1] مقالات علم الادب، 1/ 217، 218.

[2] ص 939.

يساوي واحدًا، أي إذا كان هو الوحدة المتخذة عيارًا لقياس الأزمنة قيل للموصّل «سريع الهزج» وإن كان الزمن الفاصل ضعف الأول قيل له «خفيف الهزج»، وإن كان ثلاثة أضعاف أو أربعة سمي «خفيف ثقيل الهزج» أو «ثقيل الهزج»، وقلما يزيد الزمن الفاصل نقرتين من أي إيقاع كان على أربعة أهزاج سريعة وإلا «لا تميزه القوة الذائقة السمعية»[1].

أما الزمن المتّخذ عيارًا أي الوحدة Unité وهو ما سميناه «سريع الهزج» فقد عرفوه بأنه المدة الفاصلة بين حرفي السبب الثقيل «تَنَ» إذا لفظ لفظًا متوسطًا أي بلا زيادة في السرعة أو البطء أو أيضًا هو لفظ حرف متحرك لَفظًا متوسطًا تَ نَ. . إلخ، يسمى أيضًا هذا الزمن الزمن الأول وعليه يكون قياس الخفيف تَنْ وخفيف الثقيل تَنَنْ والثقيل تَنَنَنْ (فَعِلن) ويقال له الفاصلة الصغرى، لأن الفاصلة الكبرى هي فَعِلَتُنْ خمسة أزمنة وهي كما قلنا قليلة الاستعمال[2]. جدول أنواع الموصّل:

سريع الهزج	تَنَ تَنَ تَنَ ، إلخ،
خفيف الهزج	تَنْ تَنْ تَنْ ، إلخ،
خفيف ثقيل الهزج	تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ ، إلخ، كالوتد المجموع في العروض
ثقيل الهزج	تَنَنَن تَنَنَنْ تَنَنَنْ ، إلخ، كالفاصلة الصغرى

هذا في الموصّل. وأما في المفصّل فمثاله النقرات أب ج د كما في الشكل التالي:

س ا ب ج د ه و ز ط ك ل

فإنه يتخللها أزمنة متفاضلة، ومجمل النقرات «ا ب ج» أو «د ه و» إلخ، يسمى جملة. والجملة مؤلفة إما من نقرتين أو من ثلاث أو من أربع ولك في أزمنتها المساواة أو عدمها بشرط أن يكون الزمن الفاصل بين جملتين أكبر من أي زمن كان من أزمنة الجملة. في المثل المذكور «ج د» هو الزمن

[1] ص 116، رسائل إخوان الصفا، ص 96.

[2] ص 116 ، الفارابى ، 128.

الفاصل بين جملتين يساوي 3 وهو أطول من زمني الجملة 2 و 1. (. . .) وهذه الجمل هي كالأجزاء في بيت الشعر، منها تتألف أدوار الإيقاع وهي كثيرة أورد المؤلفون بعضًا منها. وإيقاع الغناء يؤدي إلى معرفة وزن الشعر وإيقاعه لأن بين كلا الوزنين شبهًا عظيمًا. قال صاحب الرسالة الرابعة من كتاب إخوان الصفا[1]: «قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض». وقد صرف كل اهتمامه في إيضاح هذه المماثلة. قال الفارابي[2]: «إن الأشعار ليس فيها موصّل أصلا». فبنفيه الإيقاع الموصّل أثبت للشعر إيقاعًا مفصّلا وأدخل وزن الشعر في حكم إيقاع الغناء. (تلك بعض أصول الإيقاع الغنائي).

وبعد تلك المقدمة المتعلقة ببعض أصول الإيقاع الغنائي، ينتقل أده إلى البحث عن إيقاعات مشتركة بين الغناء والشعر من خلال بحر واحد ظهر له إيقاعه[3].

وأول ما بدأ البحث عنه هنا هو طريقة العرب لقياس الأزمنة في شعرهم. ولمّا كانت هذه الأزمنة هي أزمنة الحركات والسكنات أي أزمنة مقاطع الحروف يمكن تحويل المسألة في نظره إلى هذا السؤال: كيف تقاس المقاطع في الشعر العربي؟

أمّا المقطع، فهو على نوعين: حرف مع حركة، وهو «المقطع المتحرك» أو حرفان ثانيهما ساكن وهو «المقطع الساكن»، وذلك وفقا لإيقاع الغناء وفيه أيضًا النقرات المتحركة والساكنة. قال الفارابي[4]: «والنقرة التي تعقبها وقفة تسميها العرب "النقرة الساكنة" والتي لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة إلى نغمة أخرى يسمونها "النقرة المتحركة"».

ولقياس المقاطع طريقتان: فإما أن تعتبرها متساوية وإما غير متساوية، فإن كانت المقاطع متساوية رجع قياس مقاطعها إلى عدّها ليس إلاّ. فتتساوى جملتان زمنًا إذا تساوى عدد مقاطعهما. والنظم في هذه الطريقة يدعى مقطعيا Versification syllabique. ومن هذا الجنس النظم الفرنسي. مثال

---

[1] ص 118، رسائل إخوان الصفا، ص 93.

[2] المقال، ص 163.

[3] ص 118.

[4] طبعة كسغارتن، ص 150.

ذلك البحر المعروف عندهم بالإسكندري Vers alexandrin فهو عبارة عن 12 مقطعًا متساويا تنقسم إلى شطرين:

C'é | tait | pen | dant | l'hor | reur | d'u | ne | pro | fon | de | nuit

فلا فرق بين هذه المقاطع من حيث أزمنتها.

أما المقاطع غير المتساوية فلا يلتفت فيها إلى العدد بل إلى القياس ويدعى النظم المبني عليها قياسيا Versification métrique مثاله النظم عند قدماء اليونان واللاتين، فإن أخذت مثلا البحر الذي يدعونه مسدس الأجزاء Hexamètre تجد أن مقاطعه قسمان: سريعة (ں) وقياسها زمن واحد. وبطيئة (ــــ) وقياسها زمنان؛ ثم إن كل بيت من البحر المذكور يتألف من ستة أجزاء متساوية وكل جزء من ثلاثة مقاطع بطيء فسريعين (ں ں ــــ) يدعونه إصبعًا dactyle، فيكون البيت على هذا الشكل:

(ں) ں ــ | ں ں ــ | ں ں ــ | ں ں ــ | ں ں ــ | ں ں ــ

ويسقط مقطعه الأخير، ويجوز في كل الأجزاء إلا الخامس بدْل المقطعين السريعين بمقطع واحد بطيء، فيصبح الجزء الأصلي مؤلفًا من بطيئين (ــــ ــــ) Spondé. وسبب جواز ذلك أن عدد أزمنة الجزئين (ں ں ــــ) و (ــــ ــــ) مع اختلاف عدد مقاطعهما يبقى ثابتا لا يتغيّر فهو في الأول 1 + 1 + 2 = 4 وفي الثاني 2 + 2 = 4.

والشعر العربي قياسي لا مقطعي، فيختلف عد المقاطع بين بيت وآخر وبين شطر وشطر في البيت الواحد. وهذا الاختلاف وإن كان لا يقع في كل البحور إلا أن القول بأن الشعر العربي ليس شعرًا مقطعيا فقط يؤكده قول الفارابي[1] «ليس فيه إيقاع موصّل أصلا».

وإن في تنويع المقاطع وتقسيمها إلى متحركة وساكنة دليلا على أن أزمنتها تختلف، وأن أزمنة المقاطع الساكنة أطول من المتحركة لأن الساكنة (لا، بل) تتركب في الحقيقة من مقطعين أولهما متحرك ظاهر الحركة محسوسها، والثاني خفيّ الحركة مطبقها كالحرف المختلس عند الفرنج Syllabe muette. والحرف الثاني لو لم يكن متحركًا بعض الحركة لاستحال

---

[1] ص 943.

النطق به.

ثم يتساءل أده: ولكن هل للمقاطع الساكنة قياس واحد وكذلك هل للمقاطع المتحركة قياس واحد وما هي النسبة بين القياسين؟

والجواب عنده أن تساوي الأزمنة في المقاطع الساكنة كما في المقاطع المتحركة؛ ونسبة الأولى إلى الثانية يظهر مما سبق إيراده عن الايقاع الغنائي (سريع الهزج وخفيفه) لأنهم لمّا أقاموا مقطع "تَ" مقام الزمن الأول سريع الهزج ومقطع "تَنْ" مقام الزمن الثاني خفيف الهزج اعتبروا في الواقع مقطع "تَنْ" كضعف "تَ".

ولكن، هل تصحّ هذه القاعدة في الشعر كما في الغناء؟

يجيب أدّه[1] أنها تصح في بعض البحور كالكامل مثلا والوافر، فإن عددتَ التفاعيل الأصلية فيهما أو الجوازات المأنوسة وجدت عدد الأزمنة متساويًا على حد سواء. فالكامل مثلا تفاعيله الأصلية "متفاعلن" ست مرات. فيها خمسة مقاطع ثلاثة منها سريعة " مُ تَ ع " تساوي ثلاثة أزمنة ومقطعان بطيئان يساويان أربعة أزمنة والمجموع 7 أزمنة. فإن بدلنا "متفاعلن" بما يجوز فيها أي "مستفعلن" لم تختلف الأزمنة بإسقاط النقرة الثانية. وبقي إيقاع الشعر محكمًا لأن بقاء عدد الأزمنة من الشروط اللازمة للإيقاع الموزون. فلا بأس إذن من إقامة "مستفعلن" بدلا عن "متفاعلن" وعدد أزمنة كليهما سبعة. وكذلك في الوافر يصح إقامة "مفاعيلن" عوضًا عن "مفاعلتن" لتساوي عدد أزمنتهما مع اختلاف عدد المقاطع. ثم يقول: «وإن اعترض أحد أن "متفاعلن ومفاعلتن" يدخل عليهما زحافات أخَر فتصيران مثلا "مفاعلن ومفتعلن" فيختلف عدد الأزمنة في البيت بدخولهما، فالجواب أن هذه الزحافات غير مأنوسة نحسبها ضربًا من الشذوذ أو بالأحرى من الخلل».

ولكن إن صح هذا القول في الغالب عن بعض البحور فليس الأمر كذلك في غيرها. فالبسيط مثلا، المركب من "مستفعلن فاعلن" مرات، يبلغ عدد أزمنته 48 زمنًا. لكنه يجوز في تفاعيله "مفاعلن" بدلا من مستفعلن، وفعلن بدلا من فاعلن بسقوط زمن من كل جزء، فتختلف

---

[1] ص 122 بالترقيم الجديد.

الأزمنة ويتلاشى الإيقاع وهذا خلل فادح. فهل تكون القاعدة فاسدة مطلقًا؟ كلا، وقد رأيناها صحيحة على الغالب في الوافر والكامل[1]. ثم كيف يقبل العقل أن العرب أجازوا في شعرهم ما لم يجيزوه قط في أوزان الغناء، قال صاحب الرسالة الشرفية في أول مقالته الخامسة عن الإيقاع: «إذا ازدادت نقرات إحدى الجملتين على الأخرى ولو بنقرة (أو زمن) فإنه يخيّل في النفس خروجًا عن اعتدال الوزن فلا تقبله النفس فكيف بثماني نقرات أو أزمنة». وهو نفسه الذي قال: «وبين الشعر والإيقاع (إيقاع الغناء) تناسب من وجه، فإن كثيراً ممن له ذهن وقّاد وسرعة هجوم على إدراك الحقائق ينشد البيت منصوفًا بل مكسوراً ولا يحسّ به؛ وذلك إما بحسب اعتياد، أو بحسب نقص في الطبيعة أو لسبب آخر. كذلك الإيقاع فإنا نجد كثيراً ممن له ذهن وقّاد وفهم ثاقب ورياضة وافرة في أصناف علوم شتى تتحرك أعضاؤه عند سماع الإيقاع على هيئة غير موزونة»[2]. فيظهر من ثم أن البعض يحسنون إنشاد البيت فيُوفّون المواقع حقها من الأزمنة بخلاف غيرهم ممن يسيئون الإنشاد بعدم مراعاتها.

ومن جملة الإيقاعات التي أوردها صفي الدين الأرموي البغدادي في رسالته الشرفية دور غنائي يسمى الرَّمَل، وهذه إحدى صوره:

فَـعِــــلاتن فَـعِــــلاتن

2.2.1.1.2.2.1.1. ثم يعاد

فتكون جملة هذه الأزمنة 12 زمنًا. ثم في الشعر أيضًا بحر يقال له الرمل يأتي مجزوؤه على هذه الصورة عينها: «فعلاتن فعلاتن» بعد دخول الزحافات المأنوسة عليه. وانطلاقًا من هذه الملاحظة يقول أده: «فلا أرى بدًا من القول أن لدور الرمل في الغناء ولبحر الرمل في الشعر إيقاعًا واحدًا». ويتّخذ من قول الصبّان[3] شهادة تؤيد ما يذهب اليه، وهو قوله حول أصل

---

[1] يقول أده في الهامش: «وقد حاول بعض العلماء من المستشرقين مثل غويار وهرتمان حل هذا المشكل، وسنورد إن شاء الله رأيهم في مقالة أخرى». ولا ندري إن كان كتب هذه المقالة أو لا، انظر إندكس إسلاميكس.

[2] المقال نفسه، ص 123 بالترقيم الجديد.

[3] راجع شرح الصبان على منظومته فى العروض، ص 55.

تسمية الرمل: «لأن الرمل هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن» يريد وزن الرمل الشعري.

فإذا ثبت أن للرمل في الشعر والغناء وزنًا واحدًا يمكننا أن نعرف أزمنة المقاطع في الرمل الشعري، أي أنها تتوالى على هذه الصورة:

فَعِـلاتن فَـعِـلاتن

2.2.1.1. 2.2.1.1.

فترى أن أزمنة كل جزء ستة. ومعلوم أن «فاعلاتن وفعْلاتن» تقومان مقام «فعلاتن»، فيجب إذن وفقًا لمبدإ تساوي الأزمنة في الأجزاء أن يكون قياس كلٍ من «فاعلاتن وفعْلاتن» ستة أزمنة أيضًا؛ والحال أن «فاعلاتن» حسب القياس يساوي سبعة أزمنة، فتكون زيادة زمن في الجزء خللا لا سيما إذا تكرر في البيت كما مرّ. وعليه طلب المؤلف قياسًا آخر لحل المشكل. إذا تأملنا كيف تحولت:

فعلاتن 2.2.1.1.

الى فعْلاتن 2.2.2..

رأينا أن النقرة الثانية من الأصل سقطت واختلط زمنها بالزمن الأول، فصار زمنًا واحدًا طويلا يساوي زمنين. إلا أنه يمكن وجود حالة ثالثة للنقرة الثانية وزمنها تتوسط بين الحالتين الأوليين، وذلك بأن تثبت تلك النقرة الثانية مع تثقيل الزمن الذي قبلها وتخفيف الزمن الذي بعدها فيصير الأول مساويا زمنًا ونصفًا والثاني نصف زمن.

فـــا عـــــلا تن

2.2 1/2 .1 1/2.

وبهذه الصفة تتساوى أزمنة فعلاتن وفعْلات وفاعلاتن، وعليه فتكون المقاطع المتحركة على قسمين، قياس الأول زمن تام وقياس الثاني نصف زمن. وكذلك المقاطع الساكنة نوعان، نوع قياسه زمنان ونوع قياسه زمن ونصف زمن.

وهذه الأقيسة كافية لبيان تساوي الأزمنة ليس فقط في أجزاء الرمل لكن في أجزاء بقية الأبحر.

يقول أده ورأينا هذا[1] لا يُخلّ بحقوق اللفظ لأن المقاطع المتحركة أسرع من الساكنة (وهذا كثير في الإنشاد فإن المنشدين مراعاة للوزن يجعلون المتحرك كالساكن فيلفظون ما جاء على "مفاعلن" كأنه على "مستفعلن").
أما كون المتحركة سريعة فأسرع، والساكنة بطيئة فأبطأ، فهو أمر طبيعي بل عكسه أصعب لأنك لو حاولت لفظ المقاطع المتحركة كلها بزمن واحد لما استطعت ذلك إلا بالاحتراز والتأني.

ومرة أخرى يلتجئ أده إلى المؤلفين القدامى ليؤيد قوله هذا عن وجود زمن متوسط بين الزمن الأول =1 سريع الهزج، والزمن الثاني = 2 خفيف الهزج؛ وذلك في قول الفارابي بعد ذكره الإيقاعات الموصولة التي تَلِي نقراتها وقفات[2]: «أما الموصولات التي لا تعقب نقراتها وقفات فهي صنفان أحدهما هو الذي يعقب نقراتها أسرع نقلة بين نقرتين (وهو الزمن الأول) والثاني هو الذي يعقب نقراتها حركات أبطأ من أسرع نقلة تمكن بينهما (يريد أبطأ من الزمن الأول) وأسرع من نقلة تَتعدّد منها وقفة بعد نقرة (أى أسرع من الزمن الثاني)؛ وهذا الثاني "متوسط" في زمانِ أخفِّ الموصولات (وهو الزمن الأول) وبين السادس من ذوات الوقفات (يريدَ الزمن الثاني)».

ويستنتج من قول الفارابي المتقدم أنه يوجد وزن قياسُه متوسط بين 1 و2 أي 1/2 1. ثم يقول إن كان الأمر كذلك في إيقاع الغناء فما المانع من قبول زمن متوسط في إيقاع الشعر تقاس به المقاطع وإن كانت ساكنة؟

وأما الزمن الأسرع فلا حاجة إلى إيضاح إمكانه.. ويربط ذلك بمبدإ الرَوْم والاشمام والاختلاس، عند العرب.

وبعد الرمل في الغناء وما أوحى له حول الرمل في الشعر ينتقل أده إلى بحر آخر هو الخفيف. فقد أورد صفي الدين دوراً آخر مركبًا من 16

---

[1] وفي الهامش يقول أده: وهذا الرأي قد سبق اليه من أعمل النظر في نظم اللاتين واليونان ، فإنهم لما بحثوا عن البحر المعروف عندهم باسم Iambique الذي تأتي أجزاؤه مزدوجة (.1 .2 .1 .2 مثل مفاعلن عندنا) وجدوا أن المقطع الاول يجوز إبداله بمقطع بطيء ، فرأوا أن هذا التغيير يُخل بالوزن ما لم يقل إن نصف المقطع الثاني نُزع عنه ليضاف الى الاول فصار. 1/2 1 . 1/2 1 . 1 .2 (كمستفعلن. عندنا) وهو عين قولنا فى الشعر العربى، (راجع Croiset. *Poésie lyrique des Grecs*, p. 23).

[2] ط كسغراتن ، ص 140.

زمنًا يدعوه خفيف الثقيل، وهذه تفاعيله:

فَـعِــلُنْ فَـعِــلُنْ فَـعِــلُنْ فَـعِــلُنْ

2.1.1.2.1.1.2.1.1.2.1.1.

وهو كما ترى نفس الخبب من بحر المتدارك. ويصح هنا في "فعلن" ما قاله عن "فعلاتن"، أي أن فعلن تبْدل بفاعلن وفعلن، كما تبدل فَعِلاتن بفاعلاتن وفعْلاتن، لتساوي الأزمنة في الحالين[1].

ويؤديه هذا الى القول بأن التفاعيل التي يدعوها العروضيون أجزاء أصلية لا يصح فيها هذا الاسم إلا نظريا من باب الاصطلاح. وأما كونها أصلية من أصل وضعها فذلك لا يمكن القطع به جزمًا. ويشرح ذلك بقوله: «ولقد تبين لك من قولنا في بحر الرمل أن أصله في وضع الشعراء "فعلاتن" لا "فاعلاتن". وليس هذا مناقضًا لقول الخليل واضع فن العروض لأن هذا الإمام كانت غايته في اتخاذ هذه الأجزاء أن ينهج طريقًا سهلة لتعليم صناعة النظم وتسهيلا لحفظها وتقريبًا لموردها فجعل هذه التفاعيل أصولا واعتبر التغييرات الواقعة فيها كزحافات منها مأنوسة ومنها غير مأنوسة. لكنه لم يفصل بكون هذه التفاعيل هي الأوزان "الأولى" التي وضعها الشعراء قبله وفرّعوا منها بالزحافات بقية الأجزاء. وممن ارتأوا هذا الرأي قبلنا العلامة دي ساسي المستشرق الشهير في كتاب العروض الذي جعله في آخر غرامطيقهِ. ولذلك لم نتخذ دوائر العروض أساسًا لبحثنا عن حقيقة الإيقاع»[1].

ويظهر جليا أن أده زاوج بين المعلومات التي تسمح له بها كتب الإيقاع العربية وبين أنظار المستشرقين حول نفس الموضوع ورأى أنه «تتميمًا» للكلام عن الإيقاع أن يضيف اليه «شيئًا مما يدعوه الفرنج "الزمن القوي" Ictus Temps fort، ويقول: ووجه تسميته بذلك يترتب على ما مرّ بك من أن الإيقاع جملة أزمنة متناسبة محدودة بالنقر تتعاقب بأدوار متساوية، فلا بد للسامع أن يميز هذه الأدوار بسهولة، ولذلك اعتادوا أن ينقروا نقرة أشد في

---

[1] ص 128، في الهامش: «ويصح عن فعلن ما سيأتي عن النبرة وموضعها من فعلاتن لأن "الرمل كالخبب" كما قال ابن السكيت في تهذيب الألفاظ (ص 290)».

أوائل الأدوار، فسموا زمن هذه النقرة الأولى "الزمن القوي"»[1].

والزمن القوي لا يختص بإيقاع الغناء فقط، بل يكون في إيقاع الشعر أيضًا، فإن المنشد يشدد المقطع الذي يقع عليه هذا الزمن القوي وهذا التشديد يدعوه الفرنج Accent métrique، توافقه عندنا لفظة "النبرة"[2]. ففي الوزن اللاتيني واليوناني القديم الذي ذكرناه المسدس Hexamètre تكون مواقع هذه النبرات على أوائل الأجزاء.

ويتساءل أده انطلاقًا من ذلك: فما قولنا في الشعر العربي هل لجمله أيضًا أزمنة قوية؟ هل لمقاطع تفاعيله نبرات؟

ويقول: «أقرّ بكل سذاجة أني لم أر لهذا الأمر ذكرًا في المؤلفات التي أخذت عنها[3]. ثم يتساءل هل يكون العرب لم يحتاجوا إلى هذه النقرة القوية للتمييز بين أدوار إيقاعاتهم، لأنها تنتهي بفواصل أطول من الأزمنة الواقعة بين نقرات الجملة فيسهل على السامع إدراك أوائلها؟ لكنه لا يرى هذا كافيا لنفي الأمر مع كونه طبيعيا نختبره كل يوم في الغناء والزّمْر والدق على الطبل والرقص. أو ليس الأحرى أن يكونوا سكتوا عنه لكثرة شيوعه بينهم[4]؟

[1] يقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «وارتأى بعضهم أن الزمن القوي عند الاقدمين كان فى آخر كل دور».

[2] ويقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «النبرة في استعمال القراء والمغنين هي رفع الصوت على أحد مقاطع الكلمة. ولما كان تشديد الصوت في اللفظ يؤدي الى ارتفاعه في الغالب اصطلحنا على هذه اللفظة ولو وجدنا لفظة أخرى عند الاقدمين لاستعملناها إلا أننا لم نقف فى تآليفهم على ذكر هذا الباب البتة».

[3] ويقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «النقرات عند المحدثين على نوعين "تك" و"دم" لكن النقرة القوية تقع على كل منهما على حدّ سواء. ثم إن بعض ايقاعات المغنين يتوالى فيها ضرب التك دون إبطاء وهذا لا يصح في النقرات القوية، إذ لا بد لها من أزمنة أو نقرات خفيفة تتخللها».

[4] ويقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «ورد في الاغاني (ط. مصر 2/ 125) عن مالك بن سريج عن قول الناس فلان يصيب وفلان يخطئ وفلان يحسن وفلان يسيء فقال: المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الانفاس ويعدل الأوزان ويفخم الألفاظ ويعرف الصواب ويقيم الاعراب ويستوفي النغم الطوال ويحسن مقاطيع النغم القصار ويصيب أجناس الايقاع ويختلس مواقع النبرات ويستوفي ما يشاكلها فى الضرب من النقرات. فعرضت ما قال على معبد فقال: لو جاء فى الغناء

ولا يجزم بأن هذه النبرات تقع في أوائل الأدوار ونحن لا نعلم أي النقرات هي الأُولى؛ فإن الرّمَل مثلا ورد عند صفي الدين على صور مختلفة من حيث التجزئة كما ترى:

1) مفْتعلاتُنْ فَعلُنْ (أو مُفْتعلن مُفْتعلن) .2.1.1.1.2.2.1.1.2 إلخ،

2) ـ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ .1.1.2.2.1.1.2.2 إلخ،

3) وبإسقاط بعض النقرات .2 .2.4 . 4 الخ

فنرى من الشكل الأول والثاني أن بدء النُّقر يختلف؛ وإذا واصلنا النقر لا تلبث الأدوار أن تتوالى كما هي بتمامها فلا يتغير إذن الإيقاع[1]. ورأي الفارابي أن لا يبتدئ الناقر من أول الدور كي يخيل للسامع تعلقًا بما سبق[2]. وعليه فلا يسعنا القول أيَّ نقرة هي أول الدور من مجرّد وقوفنا على قياسات الأزمنة وتنظيمها. ولكن إذا ما قابلنا الشكل الثالث مع الأول لعلنا نهتدي إلى الصواب، فإن النقر فيهما يبتدئ بالزمن عينه ولكن يختلف الثالث عن الأول بسقوط النقرة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة من الشكل الأول. ثم إذا تأملنا الشكل الأول أو الثاني رأينا أن الدور يتألف من دورين متساويين، أي أنك تجد بعد أربع نقرات أو أربعة أزمنة متوالية - أية كانت - أربعة أزمنة أخرى هي عين الأولى الخ. ولذلك قالوا في استعمال التفاعيل "مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ" أو فَعِلاتُنْ مرتين. وعليه يمكننا القول وفقا لما ذكرناه عن

قرآن ما جاء إلا هكذا! قلنا فيظهر من هذه الرواية أن كلمة "نبرة" مرجعها الى الايقاع . فلم لا يكون إذن معناها ما أردنا آنفا ؟».

[1] ويقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «ومن ثم ترى أنه من الممكن وقوع اختلاف في الابحر دون اختلاف الإيقاع. وهذا ما أراده العروضيون بوضعهم دوائر فن العروض فإن لكل دائرة ايقاعًا واحدًا يشمل عدة أبحر على حسب عدد النقرات. قال القديس اغوسذينوس في تأليفه عن الموسيقي (ك 3) : «لكل بحر إيقاع وليس كل إيقاع بحرا» لأن الايقاع هو توالي أدوار لا يحدّ عددها وأمّا البحر فإنه يتضمن عددًا معلومًا من هذه الأدوار ولذلك سمّاه القدماء (الكلمة باليونانية) وترجمه القديس المذكور بلفظة Mensura أو Mensio أي قياس. وعليه فيتضح لك أن الرمل مثلا ومجزوءه إيقاع واحد لأنهما لا يختلفان إلا بعدد الأجزاء وكذلك لا تختلف الايقاعات الآتية لتساوى أزمنتها:

فَـعِـلاتُنْ فَـعِـلاتُن فَـعِـلاتُنْ. . .إلخ،

ـ مَفَاعِيـلُ مَفَاعِيـلُ مَفَاعِيـلُ. . .الخ،

ـــ مُسْتَفْعِـلُ مُسْتَفْعِـلُ مُسْتَفْعِـلُ. . .الخ،

ـــــــ مُفْتَـعِـلُن مُفْتَـعِـلُن مُفْتَـعِـلُن. . .الخ.

النقرة القوية والنبرة التي توافقها في لفظ التفعيل أن في كل أربع نقرات نقرة قوية أو في كل جزء مثل مُفْتَعِلُنْ نبرة ولا يتغير مطلقًا محل ذلك "الزمن القوي" أو تلك النبرة في الجزَء، أي أنه إذا وقع على مقطع "مُفْ" من مُفْتَعِلُنْ في أول جملة يقع عليها دائمًا في بقية الأجزاء لأن كل هذه الجمل متساوية فيكون بين النبرة والنبرة بعد 6 أزمنة.

ويختم أده مقاله بقوله: «فينتج من كلامنا أنّ في كل دور من الرمل نبرتين بُعدهما عن بعض 6 أزمنة. فإن كان الأمر كذلك وجب وجود هاتين النقرتين في الضرب بمقتضى الشكل الثالث، لأنه من جهة لا يختلف عن الأول إلا بسقوط بعض النقرات، ومن جهة أخرى لا تسقط فيه النبرتان لعظم شأنهما وهما كمحور الضرب في الايقاع. والحال ليس بين النُّقَر الباقية في الشكل الثالث إلا النقرتان الثانية والرابعة اللتان بينهما ستة أزمنة؛ إذن هما النقرتان القويتان يناسبهما في التفاعيل التاء في "مُفْتَعِلُنْ" والفاء في "فعلاتن"؛ فالنبرة تكون إذن على هذين الحرفين. وإن أنشدت بيتًا يتركب من فعلاتن كما في الرمَل فينبغي نبر الصوت على أول كل جزء منه[1] مع مراعاة أزمنة المقاطع كما قلنا. مثال ذلك:

رُبَّ | رَكْبٍ قَدْ أناخوا | حَوْلَنا.|| يَشْربون الـ|ـخَمْرَ بالما | ءِ الزّلال.|

وقد أشرنا إلى النبرة بعلامة (ا) فوق المقطع الذي "زمنه قوي". أما النقطة في آخر الشطر فهي عبارة عن سكوت يساوي زمنين. ولزمن السكوت اعتبار في الايقاع كما لا يخفى[2]».

ويتبين لنا من خلال عرضنا لهذا المقال الدسم، الذي كتبه الأب خليل أده اليسوعي في وقت مبكر، قبل كل الأبحاث العربية الحديثة حول الإيقاع وقبل مقال الدكتور مندور بالخصوص، أن هذا الباحث اجتهد في الملاءمة بين المعلومات التي تعطيها الدراسات الاستشراقية المعاصرة عن العروض العربي، وبخاصة تحليلها للإيقاع فيه وبين ما توفرّه النصوص القديمة أو ما

---

[2] راجع قوله في طبعة كسغارتن، ص 101.

[1] ويقول أسفل هذا في تعليق بالهامش: «من شأن النبرة أن تمد الصوت غالبًا. ولعل ذلك هو الداعي لابدال فَعلاتن بفاعلاتن.

[2] ويقول أسفل هذا، تعليق بالهامش: «إذا قارنا هذا الايقاع بالأوزان الشائعة

استطاع قراءته فيها من معلومات تحقق التدوين الصحيح للإيقاع في الشعر العربي القديم. وكما رأينا فقد انطلق من بعض الملاحظات حول الرّمل والخفيف في الغناء الى مسمَّيهما في الشعر ووصل إلى تحديد الأطوال للمقاطع ونسبها الزمنية بالقياس إلى وحدة زمنية هي سريع الهزج بالمصطلح العربي و«الَكروش» في المصطلح الموسيقى الغربي وانتقل بعد ذلك إلى تحديد موقع النبرة أو ما سُمي بعده بالارتكاز العروضي على المقطع المناسب من التفعيل.

أنيس

من أقدم البحوث العربية في موضوع الارتكاز في الشعر العربي بحث الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللغوية"، وإن جاء بحثًا لغويّا محضًا. والمقاطع عنده أنواع خمسة:

1-صوت ساكن + صوت لين قصير، مثل: الباء واللام، حرفي جر.

2-صوت ساكن + صوت لين طويل، مثل: لا.

3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن، مثل: لم.

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن، مثل: دار.

5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان، مثل: حبر.

يعتبر النوع الأول مقطعًا قصيرًا، وكل من النوعين الثاني والثالث مقطعًا متوسطًا، وكل من النوعين الرابع والخامس مقطعًا طويلا.

وفيما يخص النبر أو الارتكاز في العربية، يلاحظ صاحب كتاب "الأصوات اللغوية" أنه «ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، اذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء». ولكنه مع ذلك يلتفت إلى القراءات ليحاول استقراء قانون النبر من خلال طريقة التلاوة التي يتّبعها القراء في مصر. ومردود عليه بأن القدماء تناولوا قضية النبر والارتكاز في أكثر من علم من علوم اللغة[1] وليس فقط بمناسبة دراساتهم لعلمي التجويد والقراءات، تناولوه

في الغناء الفرنجي وجدنا أنه هو الوزن المسمى عندهم بالمثلث Mesure à 3 temps، لانّ سريع الهزج عندهم بمثابة ما يدعونه Croche».

في كتب العروض بشكل مفصل، لكن لم تبق لنا إلا شذرات قليلة من كتبهم الأصول، تدل على هذا التناول ولكن بمصطلحات غير مصطلحاتنا الحديثة. وقلّ من رأينا من الباحثين يقف عند مصطلحاتهم الخاصة ويحاول تحليلها للوقوف على هذه الظاهرات الصوتية والإيقاعية التي لا يمكن التأكيد بأنها خَفيت عنهم أو أغفلوها. فقد وجدنا في كتاب العروض المنسوب لأحد تلاميذ الزجاج نظرات قيمة حول الإيقاع وحول الوتِد الذي يشكل في حدّ ذاته موضع النبر القوي في الكلمة الشعرية أي في التفعيل[1].

وخرج أنيس بعد تمييزه للمقاطع في العربية إلى صياغة ما يسميه بالقانون العام للنبر، ومقتضاه أن النبر، في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية، يكون على المقطع قبل الأخير، إلا أن له استثناءات:

1- في حالة الوقف، إذا كان المقطع الأخير من النوع الرابع أو الخامس، يكون النبر على المقطع الأخير.

2- إذا كان المقطع قبل الأخير من النوع الأول، وسابقه من النوع الأول أيضًا، كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

3- يقع النبر على المقطع الرابع من الآخر في حالة واحدة. وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول، مثل «حركة»، حيث يقع النبر على الحاء التي في أول الكلمة.

وهذا كما لا يخفى اختصار للقانون الذي وضعه جويار للارتكاز في العربية. والغريب أن شكري عياد لا يلاحظ عليه ذلك، بل ويراه أيسر كثيرًا من القواعد المفصلة التي جاء بها جويار. ويبدو - وهو الأهم في نظره - أكثر صدقًا: «فالناطق لا يحتاج عند تطبيقه إلى أن يوقع الكلمات توقيعًا يختلف اختلافًا واضحًا عن طريقتنا العادية في نطقها. ولعل من أسباب صدقه وملاءمته أيضًا أنه يتبع تقسيمًا للمقاطع أكثر انطباقًا على الواقع؛ ومن مظاهر عسر تقسيم جويار للمقاطع وتكلف طريقته أنه يقتضيك اعتبار حرف المد (الألف أو الواو أو الياء) مكونًا من همز خفيف يتلوه حرف لين ليصح

---

[1] انظر في مصطلحات التهانوي: الحركات والمد وحروف اللين والصوت.. وعدة مواد أخرى لغوية وعروضية.

[1] راجع مدخل دراستنا هذه، حيث عرضنا للتفاصيل هناك.

له بذلك اعتباره مقطعًا»[1].

أما في كتابه المشهور "موسيقى الشعر"، فيرى أنيس مع مندور، أن الأساس الكمي لا يستقل بإعطاء الشعر العربي موسيقاه التي تميزه عن النثر، بل لا بدّ معه من عامل آخر. ولكن هذا العامل الذي يضيفه ليس الارتكاز كما يقول مندور، بل «نغمة موسيقية خاصة» يراعيها منشد الشعر ويحرص عليها، وقد دل عليها أنيس بالاصطلاح الانكليزي Intonation[2]، وترجم هذا الاصطلاح في موضع آخر[3] «موسيقي الكلام» وعرفه بأنه اختلاف درجات الصوت في المقاطع والكلمات.

عياد

وهذه النظرة إلى نوعية العروض العربي انطلاقًا من المقاطع، كسمة جوهرية لدراسة أوزان شعر العرب، تضع محمد مندور وإبراهيم أنيس أَمام محكمة شكري عياد؛ فقد أفرد لهما قسما هامًا من كتابه "موسيقى الشعر العربي" عند حديثه عن الأساس اللغوي في العروض العربي. وتوقف أمام مندور ليسأله، على أي أساس حكم بأن العروض ارتكازي مرة، وارتكازي كمي مرة أخرى، يقول: «إذا سلمنا بأن هذا العروض كان عروضًا «طبيعيا» للغة العربية - ويجب أن نسلم بذلك، فقد نشأ في عصر طبيعي - فلا بد أن يكون النبر، دون الطول، أو قبل الطول أو معه، سمة جوهرية لنطق المقاطع العربية وعاملا حركيا في نمو مفرداتنا»[4].

ثم يناقش عياد قول مندور بـ «أنّ الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث» وزعمَه بعد ذلك بشيء من الرضى عن النفس: «ونحن لا نظن أن المستشرقين يستطيعون بحثه، لأن معرفتهم باللغة مهما اتّسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة

---

[1] عياد ، موسيقى الشعر العربي، ص 37.

[2] موسيقى الشعر، ص 151.

[3] أنيس، الأصوات اللغوية، ط1، ص 103.

[4] عياد ، موسيقى الشعر العربى، ص 37.

كهذه» . فينبّهه عياد إلى أنّ قضية الارتكاز يمكن حلّها بالوسائل الحديثة، لأنه يمكن أن يصور تصويراً فوتوغرافيا في معامل الصوتيات. ويستطرد عياد الى القول بأنه حتى وإن كان مندور لا يبحث الارتكاز أو النبر في اللغة العربية عمومًا بل يبحث أساسًا الارتكاز الشعري، فإن الثاني منهما لا يثبت إلا إذا ثبت الأول[1]. وللتدليل على هذه الامكانية، ساق شكري عياد مجموعة من الأدلة العلمية استنبطها من تعريفاته بعدد من الخصائص الطبيعية للصوت[2]. سنعرض لها بالمناقشة فيما يلي.

أهمية النبر في اللغة والارتكاز في الشعر

في استعراضه للخصائص الطبيعية للصوت يستقي شكري عياد من نفس المنبع الذي استقى منه غويار لتعزيز نظريته حول الإيقاع الطبيعي في اللغة، فيلاحظ أن الأصوات تختلف من ثلاث جهات، من جهة شدّتها ودرجتها ونوعها. ولهذه الأنواع الثلاثة من الاختلاف أساس جسمي من عمل الآلات المصوّتة إذا كانت الأصوات صادرة عن آلات، أو من عمل الوترين الصوتيين في الحنجرة مع سائر الأجهزة الصوتية المساعدة إذا كان الصوت بشريّا.

أمّا شدة الصوت فهي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر Stress أو Accent. ويظهر النبر في الشعر فيسمى ارتكازًا Ictus وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة أو اللين (الارتفاع أو الانخفاض) ويكون ذلك ناشئًا عن احتشاد الجهاز الصوتي عند اخراج بعض المقاطع دون بعض.

وأما درجة الصوت، فيترتّب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظا. ويعبّر عن ذلك أيضًا في الاصطلاح الموسيقى بالارتفاع والانخفاض ولذلك يجب الاحتراز من الخلط بين معنى الشدة وبين معنى الدرجة، الذي يمكن أن ينشأ من اشتراك الاصطلاح العلمي وبين العرف العام.

وكما تتفاوت شدة الصوت في المقاطع المختلفة تتفاوت درجته كذلك

---

[1] ص 34.

[2] انظر عياد، ص 34 - 36.

فتكون بعض المقاطع أكثر حدة من بعض، ومعنى ذلك بالاصطلاح الموسيقى أن المتكلم حتى في حديثه العادي يتنقل بين عدد من درجات السلم الموسيقي. وهذا التنقل أو التنغيم يسميه بعضهم «موسيقى الكلام.»[1].

يتفق الجميع على أنه لا تخلو لغة من نبر، كما لا تخلو لغة من تنغيم، ويلاحظون بأن المقاطع في أي لغة لا بد أن تستغرق كمّا من الزمن في النطق بها؛ فالتنغيم يساعد على إظهار حالات التكلم، من إخبار أو استفهام أو تعجب وغيرها، والنبر يساعد على إبراز ما يعتبره المتكلم الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة. بل أن النبر بنوعيه، نبر العلو ونبر الشدة، له صلة بطول المقطع. ويؤيده قول أحد علماء العروض حول العروض اليوناني بأن «نبرات العلو، التي لم تكن الشدة إلا ظاهرة ثانوية لها، قد ساعدت على اعطاء المقطع خاصيته الكمية.»[2].

ويقول بعض علماء اللسان المقارن[3]: «من المرجح أنه في لغة كمية كاللغة اليونانية كان وضوح النبر (كما هي الحال في اللغة الفرنسية الحديثة) أقل جدّا منه في الإنجليزية مثلا، ولكن من الخطإ أن نتصور انعدامه، كما أنه مقابل أن نتصور أن الكم لا اعتبار له في الانجليزية، وان كانت السيادة للنبر بغير شك».

ويستخلص عياد أهمية المقاطع في تلوينها العروض عامة في أي لغة من اللغات، وبنائه على الصفة الأبرز والخاصية الغالبة فيها؛ وإن تكن هذه الصفة الغالبة غير منفصلة عن مجموعة من الصفات الأخرى، ولكنها تتميز عنها بكونها أساسية في «حركية اللغة»، كما يعبر سابير Sapir، والصفات الأخرى عرضية. «فالنبر بنوعيه يدعو إلى إطالة المقطع، ولكنه يصبح هو الأساس الذي لا بد منه للعروض، بدلا من كم المقاطع.»[4].

---

[1] موسيقى الكلام، ترجمة للمصطلح الانجليزي Intonation. انظر إبراهيم أنيس، المرجع المتقدم.

[2] Edouard Sapir, *Language* (Harvest Books, New York, p. 228 - 230)
.. عياد، موسيقى الشعر العربى، ص 32، 36.

[3] بالمقارنة بين اللغة اليونانية واللغة الانقلزية، يقول كاتب مقالة Rythm في دائرة المعارف البريطانية.

[4] عياد، ص 36. وفى الهامش، كم المقاطع، يجب اعتباره الأساس الاليق

وبذلك يصبح النبر صفة جوهرية في الكلمة، بمعنى أن الكلمة تفقد معناها إذا لم يراع في نطقها النبر الصحيح، أو يتغير معناها إذا تغير موضع النبر دون أن يرتبط النبر بطول المقطع الواقع عليه، فقد يوجد في الكلمة مقطع قصير منبور، ومقطع طويل غير منبور. فالنبر هو الظاهرة الأساسية التي تشخّص نطق المتكلمين باللغة الانجليزية. فكثيراً ما تفرق الانجليزية بين الاسم والفعل أو بين الصفة والفعل بتغيير موضع النبر فقط، كما في import (بالنبر على المقطع الأول) إسما لما يستورد، و Import (بالنبر على المقطع الأخير) فعلا للاستيراد؛ وUpstart (بالنبر على المقطع الأول) وصفًا لمحدث النعمة أو المجد، وUpstart (بالنبر على المقطع الأخير) فعلا بمعني النهوض.

وعرض شكري عياد في كتابه "موسيقي الشعر العربي" لموضوع المقاطع والارتكاز في اللغة العربية عند المستشرق الفرنسي جويار من خلال كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي"، وأبدى جملة من الملاحظات عليه، من أهمّها:

الملاحظة الأولى، تخص مخالفة جويار جمهورَ المستشرقين واللغويين المحدثين في تحليلهم الكلمات إلى مقاطع. فهم يقسمون المقاطع إلى ثلاثة أنواع: 1) قصير: وهو الحرف الساكن المتلو بحركة، مثل: اللام والكاف، حرفي جر، 2) متوسط: وهو الساكن المتلو بحركة فساكن آخر، مثل: قدْ؛ أو بحرف مد، مثل: ما، لا، 3) وطويل: وهو الساكن المتلو بحركة فساكنين، مثل: بحر؛ أو بمد فساكن مثل: نار.

فعند جويار أن المقطع هو أصغر وحدة ينقسم اليها الكلام المنطوق، وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن) Consonne يتبعه صائت Voyelle والسكون في اللغة العربية يُعتبر عند جويار صائتًا مكتومًا ويسميه الرنين الفمي Résonnance buccale. وبناء على ذلك، فإن المقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية، أي أنه يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية. وهو يعد حرف اللين حرفًا ساكنًا. ويتّفق في ذلك كله مع اللغويين العرب. ولا يخالفهم إلا في اعتباره أن بعض المقاطع المتحركة يقع عليها نبر، وعندئذ تصبح مقاطع طويلة، أي أنه يرى أن المقاطع المتحركة غير متساوية الطول،

من الناحية النظرية، لأن الوزن الشعري ليس إلا قسما من الايقاع، والايقاع عبارة عن نسب زمنية.

فمنها الطويل وهو المنبور، ومنها القصير وهو غير المنبور.

وعند جويار، أن الكتابة العربية أهملت هذا الفرق، وأثبتت حرف المد فحسب، في حين أن حروف المد هي في الحقيقة مقاطع ساكنة، تلتحم بالمقطع المنبور (الطويل) قبلها فتكون معه مقطعاً زائد الطول[1].

الملاحظة الثانية، وتتعلق بتحديد النبر في التفاعيل: «ان تحديد جويار لمواضع النبر في الكلمات العربية لم يقم على استقراء لهذه الكلمات وتسجيل لكيفية النطق بها، وإنما قام على تحديده لمواضع النبر في التفاعيل، وهو تحديد أقامه على تصور معين لإيقاع الشعر العربي.»[2].

وهذه قواعد النبر التي استخرجها جويار بقياس كلمات اللغة على التفاعيل:

1- الكلمات المكونة من مقطع متحرك واحد، مثل و، ف، ل، لا يقع عليها بمفردها نبر، فإذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءا منها.

2- الكلمات المكونة من مقطعين متحركين مثل هو، لك. أو من متحرك وساكن مثل ال، ما، من، يقع عليها نبر قوي على المقطع الأول.

3- الكلمات المكونة من مقطعين متحركين وساكن، مثل: كما، لكم، غزا، مضى، أو من متحركين وساكنين مثل: أقل، يقع عليها نبر على المقطع قبل الأخير.

4- الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع أو أربعة، والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر قوي على المقطع الثالث من الآخر، فان كان هذا ساكنًا وقع النبر القوي على المقطع الرابع من الآخر مثل: ضرب، ثم، يضرب، يقول، حيث يقع النبر على الضاد والثاء والياء والقاف، على الترتيب.

5- الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فأكثر، والمختومة بمقطع متحرك، يقع عليها نبر ثانوي على المقطع الثالث من الآخر، فان كان ساكنًا فعلى المقطع الرابع من الآخر؛ ثم يعامل المقطع الذي وقع عليه النبر الثانوي كما لو كان مقطعًا أخيرًا لكلمة جديدة، ويوضع النبر القوي على المقطع

---

[1] *op. cit*, p.106-7 عن عياد، ص 39.

[2] عن عياد، ص 39.

الثالث من آخر هذه الكلمة الجديدة، فإذا كان هذا ساكنًا فعلى المقطع المتحرك الذي يسبقه مثل: فضلاء (نبر قوي على الفاء ونبر ثانوي على اللام الممدودة. يضربون (نبر قوي على الياء ونبر ثانوي على الباء الممدودة). ضربتن (نبر قوي على الراء ونبر ثانوي على التاء).

ولكي يقع على الكلمة في هذا القسم نبران يجب أن يسبق النبر الثانوي بحرفين على الأقل. مثال ذلك أن كلمة «منازل» لا يقع عليها إلا نبر قوي على النون المتبوعة بالمد، لأن المقطع «ن» لم يسبق إلا بمقطع واحد.

6- الكلمات المختومة بساكن (أو بساكنين في حالة الوقف) لا ينظر فيها إلى الساكن الأخير أو الساكنين الأخيرين، ويوضع النبر القوي وفقًا للقاعدة رقم 4.

7- في هذه الكلمات نفسها يوضع النبر الثانوي على المتحرك الذي يسبق الساكن الأخير أو الساكنين الأخيرين.

أمثلة لهاتين القاعدتين الأخيرتين: عربة، بالوقف (نبر قوي على العين ونبر ثانوي على الباء)؛ مسألة، بالوقف (نبر قوي على الميم ونبر ثانوي على اللام). سألتم (نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء). مسألتان (نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء).

8- إذا ترتب على تطبيق القاعدتين الأخيرتين أن كان النبر القوي مسبوقًا بثلاثة مقاطع، وجب نقل النبر القوي على المقطع الذي يستحق النبر من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة. مثال ذلك: تفضلتم، إذا طبقت عليها القاعدتان السابقتان وجب أن يقع النبر القوي على الضاد الثانية والنبر الثانوي على التاء. ولكن النبر القوي يكون حينئذ مسبوقا بثلاثة مقاطع وهي «تفضـ»، فينقل النبر إلى الفاء التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة، وذلك حسب القاعدة رقم 3.

9- وكذلك إذا وجد بعد تطبيق هذه القاعدة الأخيرة أن النبر الثانوي أصبح مسبوقا بثلاثة مقاطع، ليس أولها ساكنًا، وجب نقل النبر الثانوي إلى المقطع الذي يستحقه من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة. مثال ذلك: عاملاتٌ، بالتنوين إذا طبقت عليها القاعدتان 6 و 7 فان النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة والنبر الثانوي يقع على التاء. فإذا طبقت القاعدة 8

انتقل النبر الرئيسي إلى العين المتلوة بحرف المد[1]. وينتج عن ذلك أن يصبح النبر الثانوي مسبوقًا بثلاثة «مقاطع» ليس أولها ساكنًا، فينقل النبر الثانوي إلى اللام التي تستحقه لو كانت هذه المقاطع الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة.

هذه هي قواعد النبر التي استخرجها جويار من التفاعيل العربية، كما حاول أن يعرضها عياد في كتابه وحاولنا بدورنا تلخيصها هنا. بقي أن نشير إلى أن شكري عياد، يعيب على جويار منهجية تعامله مع العروض العربي ونظرته إلى التفاعيل نظرة موسيقية مطلقة، ويربطها بالحقول أو الأقدار المعروفة في الإيقاع الموسيقي؛ فيقول: «ومثل هذا الابتداء يثير الشبهة في النتائج، لأن النظام العروضي وان سار مع طبيعة اللغة فهو أكثر مراعاة للنسب من الكلام العادي، ثم هو لا يبلغ في ذلك مبلغ الموسيقى»[2]. وينقده كذلك في مسألة تحديد النبر في التفاعيل، فيقول: «فبحث ظاهرة صوتية كالنبر على أساس الأوزان الشعرية، هو عكس للمنهج السليم، وخصوصًا إذا كان الباحث في دراسته للأوزان الشعرية ملتزمًا بقواعد الإيقاع الموسيقي إلتزامًا حرفيا، غير مكترث للفروق بين الإيقاع في الشعر والإيقاع في الموسيقي»[3].

ويضيف عياد بأن هذا السبب نفسه هو الذي دفع أيضًا جويار إلى تحديد نوعين من النبر، قوي وأقل قوة، أو رئيسي وثانوي. وهذا التحديد في رأيه يبدو مفتعلا كذلك. فكلمة مثل «تضربون» أو «ضربتن» لو نطقناهما على قاعدة جويار، محاولين إظهار النبر القوي، لوجدناهما يقتربان من الإيقاع الموسيقي بقدر ما يبتعدان عن الإيقاع العادي للكلام، لأننا نجدهما في النطق العادي أكثر قبولا للنبر القوي على الباء والتاء، منهما على التاء والراء. ومما يؤكد تأثر جويار بالإيقاع الموسيقي تأثرًا كبيرًا، في رأي عياد، أنه أتْبع قواعده السابقة بملاحظتين، تتعلق إحداهما باتصال الكلمات في النطق بعضها ببعض، والثانية بالكلمات الشديدة الطول. فهو يلاحظ أن

---

[1] لا يجب ان ننسي ان حرف المد عند جويار ليس جزءا من مقطع، بل هو مقطع بسيط قائم برأسه، إذا سبق بمقطع منبور التحم معه مكونا مقطعًا مركبا شديد الطول. المرجع المتقدم.

[2] عياد، المرجع المتقدم ، ص 41.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

الكلمة المبدوءة بهمزة وصل ترتبط بالكلمة السابقة لها في وحدة صوتية تخضع للقوانين النبرية التي تتحكم في الكلمة الواحدة؛ والأمر بالعكس في حالة الكلمات الشديدة الطول. وكذلك إذا طالت الوحدات الصوتية، فان طولها قد يؤدي إلى اختفاء بعض المقاطع، وفي هاتين الحالتين، فان الوحدة الطويلة تقسم إلى كلمات صناعية أصغر، تتلقى كل منها نبراً حسب القواعد التي حددها. ويمثل لذلك بكلمة "مستقلة" منونة، فإنها على حسب قوانينه تتلقي نبراً على الميم والقاف. «ولكننا نشعر أن المقاطع لَتُنْ تملأ زمنا ضعيفا، فيصبح من المتعذر تقريباً أن تسمع النهاية بوضوح. وكذلك تختفي في النطق بطريقة ما. ولإظهارها يتحتم قطع الكلمة إلى قسمين "مستقل" و "لتن" فيضاف إلى النبرين السابقين نبر على التاء المتبوعة بنون التنوين؛ وكأنما يشعر جويار بما في هذا النطق من التكلف، فيضيف: «وهذا ما يحدث دائماً في الشعر، دون أن يتبين أن هذه الملاحظة تنطبق على قواعده النبرية كلها، وتجعلها ضئيلة القيمة إذا نظر اليها على أنها تسجيل لظاهرة لغوية عامة.»[1].

وإن كنا لا نستطيع أن نناقش عياد في اعتراضه على قضية النبر الشعري عند جويار واختلافه معه في تقدير مواضعه على الكلمات وتراوحه في القوة بين حرف وآخر إلا أننا نستطيع من خلال اطلاعنا مباشرة على نظرية غويار أن نؤكد أن معالجة النبر على الكلمات لم يفْصلها غويار عن موقع الكلمات في الميزان الشعري أي في البيت، بحيث قد تختلف ظروف اتصالها بالنبر القوي والنبر دون القوي بشكل متناسق مع الوزن وطبيعة الإيقاع في البحر. لأننا نرى شكري عياد هنا يعامل الكلمات التي استشهد بها جويار معاملة مجردة عن سياقها في الوزن الشعري.

على أن عياد يقول إنه بالامكان إبراز أسباب هذه الفوارق الجوهرية بين طريقتي جويار وأنيس، كلما حاولنا المقارنة بين قواعد النبر عند كل منهما بتطبيقها على عدد من الكلمات. الاختلاف الأول ناشئ من اهتمام جويار بتحديد مواضع للنبر الأساسي ومواضع أخرى للنبر الثانوي كي ينتظم إيقاع الكلمة انتظاماً أشبه بالشعر. الفرق الثاني، وهو فرق غير هين، يمكن رده إلى الاختلاف بين اللّهجات. فمثلا، في لفظة «كتبتما»، أنيس يعطيها نبراً

[1] المرجع نفسه، ص 42.

واحدًا على تاء الضمير، في حين جويار يعطيها نبرًا أساسيا على تاء كتب ونبرًا ثانويا على الميم. كذلك مثلا في كلمة «حركة» منونة، أنيس يجعل النبر على الحاء في حين جويار يجعل نبرًا أساسيا على الراء ونبرًا ثانويا على التاء.

على أن النظامين، كما يلاحظ عياد، يختلفان في طائفة غير قليلة من الكلمات؛ ففي مثل «كاتبٌ» (منونة) يجعل أنيس النبر على التاء ويجعل جويار النبر الأساسي على الكاف. وفي مثل «يضرب» يجعل جويار النبر على الياء ويجعل أنيس النبر على الراء. وان هذه الاختلافات الواسعة جعلته يتذكر ثانية موقف مندور القائل بصعوبة دراسة الارتكاز في اللغة العربية وفي حاجته إلى البحث ، ويؤكد من جديد على ضرورة اعتماد الدراسات المستقبلية في هذا الموضوع على أجهزة التسجيل الصوتي المستخدمة في المعامل الحديثة، لا على مجرد الاستماع، وان يدرس الارتكاز في اللّهجات العربية المختلفة، بجانب دراسته في الأداء الفصيح، حتى يتبين ما بين هذا الأداء وتلك اللّهجات، وما بين اللّهجات بعضها وبعض، من تشابه أو اختلاف.

مفهوم النبر عند عياد

اعتمادًا على الاختلافات الواسعة في قوانين النبر عند أنيس وجويار، ثم على قول أنيس أن معاني الكلمات العربية لا تختلف باختلاف موضع النبر منها[1] يستنتج عياد «أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صح ذلك، في نظره، فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والالماني قول ليس له - حتى الآن - مايسنده من نتائج البحث اللغوي. ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي، أن يكون أدنى إلى الصواب. على أنه إذ ينفي كون اللغة العربية لغة نبرية، أو كون عروضها عروضًا نبريا، لا يعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي».

[1] الأصوات اللغوية، ص 102.

ويوضح عياد رأيه بقوله: «لقد تبين أن النبر مرتبط بطول المقاطع، ولكنه يستأثر دونه بالمكان الأول في الوزن الشعري حين يستقلّ عنه. وإذن فالارتباط بينهما ارتباط نسبي، بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلا ينفرد أحدهما بالسلطان المطلق، وهكذا يجد الشاعر في اتفاقهما مرة دون أخرى مجالا واسعًا للابداع الموسيقي».

إن القاعدة العامة للنبر في اللغة العربية - كما يستخلصها عياد من هذين البحثين - هي نبر المقطع الأخير في حالة الوقف، والمقطع قبل الأخير في حالة الوصل. يقول: «وهذه الملاحظة تنبئ على الفور أن اللغة العربية ليست نبرية، بل لغة انسيابية. فهي تضغط على المقطع الأخير من الوحدة المنطوقة (كلمة أو جملة) كالفرنسية وعامة اللغات المشتقة من اللاتينية، ولكنها تختلف عنها بأنها إذا وصلت الكلمة لم تسقط النبر، وكذلك بأنها لا تصطنع نبرًا على أواخر الكلمات التي تؤلف أو تختم جزءًا متميزًا من أجزاء الجملة، بل تنقل العربية النبر من المقطع الأخير من الكلمة إلى المقطع قبل الأخير منها، فيلتحم المقطع بالكلمة التالية، ويبدو القول كله وحدة متلاحمة الأجزاء، بحيث يحتاج السامع إلى شيء من التأمل لتمييز أجزائه».

ويمكن القول بأن عياد وإن لم يتقيد بما قرره جويار حول نبر الكلمات العربية في الشعر خرج بالنبر إلى مجال اللغة الأوسع وقرره بصورة مختصرة في مواضع محددة من الكلمة في حالتها المفردة وفي حالة التركيب وفي حالة الوقف، فهو بهذا الاعتبار أقرب إلى إبراهيم أنيس.

والذي نستخلصه، هو أن عياد يميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال. فلو قارنا بين كلمة "عمل" (الفعل) و"عامل" ووقفنا عليهما بالسكون، فلن يميز بينهما شيء غير قصر المقطع الأول في الكلمة الأولى وطوله في الكلمة الثانية. ومثلهما "رغب" و"راغب" وكل كلمات هذا الباب، كما يقول النحاة. ومثل هذا اللبس قد يقع بين المصدر الذي على وزن فعَل (بالتحريك) وبين اسم الفعل المشتق على وزن فعال. مثل «سَمع» و«سماع» و"حذِر" و "حذار" . والأمثلة أكثر من أن تحصى.

والملاحظ أن إبراهيم أنيس في دراسته لموسيقي الشعر العربي لايجعل للنبر دورًا فيه. وهذا يلاحظه عياد، ويعلق عليه بكونه ربما وجد أن ظاهرة النبر يمكن إهمالها إذا قورنت بظاهرة الطول والقصر، من حيث ارتباط كل من الظاهرتين بهذه الموسيقى. بل إنه لا يجعل للنبر دوراً ثانويا كالدور الذي يعطيه للتنغيم. ولعل سبب ذلك يعود في نظر عياد إلى أن أنيس شعُر بأن النبر لا يدخل في صنع قاعدة الشعر العربي، ولكنه - على العكس - وسيلة في يد الشاعر للتخفيف من شدة هذه القاعدة. وهذه الرؤية التي تنفي دور النبر في إضفاء الموسيقية على الشعر العربي تخالف موقف بعض اللغويين المعاصرين الذين يقفون متحمسين للنبر وأنصارًا له. ومن أبرزهم محمد النويهي.

النويهي

فقد تحمس محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" لفكرة النبر ورأى أنها يمكن أن تصبح أساسًا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي، أقل رتابة وأكثر تحرّرًا من النظام الكمي. وقد اعتمد على قواعد النبر التي استخلصها إبراهيم أنيس من القراءات، وأضاف اليها دعوى تتعلق باللّهجات، وهي أن «بعض أغانينا العامية خرجت خروجًا جزئيا أو كاملا على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول، بل أخذت تتبع ترتيب النبر، فالتقطت بذلك كثيرًا من الايقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة»[1]. ولم يكتف النويهي بالقول بأن النبر «يمكن» أن ينشيء نظامًا جديدًا للعروض العربي، بل ذهب إلى أن في العروض العربي بحراً شديد الارتباط بنظام النبر وشديد التأثر به، وهو بحر المتدارك أو الخبب، «بل نحن إذا قرأنا عددًا من الأبيات المنظومة على هذا البحر وانتبهنا إلى تغيير نبرتنا بين البيت والبيت، وأحيانًا بين الشطر والشطر، اتضح لنا أن هذا البحر الذي هو بحر واحد بحسب النظام الكمي، ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحرًا مستقلا إذا استمعنا إلى النظام النبري الغالب فيه، ويقتربان في تنوعهما من البحر

---

[1] قضية الشعر الجديد، ص 156.

الانجليزي (الداكتيل) الذي تتكون تفعيلته من ثلاثة مقاطع ويقع النبر فيه على المقطع الأول منها، وبحر (الأنابيست) الذي تتكون تفعيلته من ثلاثة مقاطع ويقع فيه النبر على المقطع الثالث منها»[1].

ويفسر النويهي ارتباط بحر الخبب أكثر من غيره من البحور القديمة بالإيقاع النبري، بأن تفعيلته (فعلن) أقصر التفاعيل التقليدية زمنًا. فهي تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل، وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمني. فإذا دخلها الإضمار (تسكين الحرف الثاني وهو العين) تكونت من مقطعين كلاهما طويل، فلم يعد فيها مجال يكفي لاقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها، واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري. فليس هنا إيقاع يمكن أن يتحقق في مقاطع متتالية كلها طويل: تن تن تن تن.. إلا إذا ضغطت على بعضها وأخليت بعضها من الضغط.»[2].

والقول بأن بحرًا واحدًا يمكن أن ينقسم إلى بحرين، قول - في رأي عياد - ينطوي على تناقض، لأن البحر الواحد لا يكوّن بحرين. وإذا كان البحر واحدًا فلا بد أن له أساسًا إيقاعيا واحدًا، وإذا كانت مواضع النبر فيه تختلف من حيث الترتيب، والترتيب هو أساس الإيقاع الموسيقي كما ينبه النويهي في ملاحظة شديدة يوجهها إلى نازك الملائكة[3]، فطبيعي ألاّ يكون النبر هو أساس إيقاعه، بل يجب أن يكون الأساس ظاهرة مطردة فيه، وواضح أنها الكم.

فمحصّل قول النويهي هو أن النبر «يلوّن» الإيقاع في بحر الخبب، ويخرجه من أسر النظام الكمي الدقيق. ولم يقف عند هذه الملاحظة التي اعتبرها عياد سديدة، ولكنه مضى في حملته على الكمية وتحمسه للنبرية حتى ذهب إلى أن الأمل الحقيقي للشعر الجديد هو في أن يغير إيقاع الشعر العربي «تغييرًا جذريا بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام

---

[1] نفسه، ص 244.

[2] نفسه، ص 244.

[3] قضية الشعر الجديد، ص 226-8.

النبر.»[1]. وهذا نوع من التنبؤ الذي لا يقوم في اعتقاد عياد على أساس علمي، وإن زعم النويهي أنه «لايتنبأ بشيء». فعياد يعتقد أن التنبأ العلمي يقتضيه أولا أن يثبت أن النبر يؤلف عنصراً جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية، أو - بتعبير سابير - صفة حركية في نظامها الصوتي، وهذا ما لم يثبته هو.

وخلافًا لأنيس والنويهي، يعتقد عياد أن النبر في موسيقي الشعر العربي هو الذي يفتح المجال للشاعر لتنويع الايقاع، أو بتعبير أكثر تحديداً، أنه يمكن الشاعر من إحداث التاثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معًا موسيقية الشعر. ودوره هو دور ما يعرف بالطباق Contrepoint في الموسيقي. يقول عياد: «فنبر الكلمة في العربية - بقدر ما يمكن استنتاجه من الأبحاث التي بين أيدينا - النبرَ «الطبيعي» الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه، قد يتفق مع النبر الموسيقي الذي يحكم الأوزان العروضية وقد يتنافر معه». ولذلك كله علاقته - في نظر عياد - بالمعنى اتفاقًا أو تنافراً. فالنبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية، فيقوّي كل منهما الآخر، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعًا قصيرا له أهمية خاصة في المعنى، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متوالين فكان لذلك من الاثر في إبراز معنى الكلمة - ككل - ما لا يكون لاجتماعهما على مقطع واحد.

ويوجه عياد الباحثين في المستقبل إلى أهمية إحصاء أنواع الطباق Contrepoint بين النبر والطول في أعمال الشعراء، خاصة المجيدين منهم وأحوالهم. ويورد في مجال العلاقة بين النبر والطول الأبيات الأولى من دالية المعري المشهورة «غير مجد في ملتي واعتقادي»[2]، وقد وضع خطوطًا راسية فوق مقاطعها المنبورة[3]:

---

[1] النويهى، ص 157، 158، 234.

[2] موسيقى الشعر، ص 50.

[3] واتبع قواعد أنيس فى النبر.

غير مُجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادي
وشبيهٌ صوت النعيّ إذا قيس بصوت البشير في كل نادي
أبكت تلكم الحمامة أم غنّـ ـت على فرع غصنها الميّاد
صاح هذي قبورنا تملأ الرّحـ ـب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظنّ أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدُم العهـ ـد هوان الآباء والأجداد

يستنتج عياد من خلال هذه الأبيات قاعدة مهمة جدّا، وهي أن النبر يقع غالبًا على مقطع طويل، وحيثما وقع النبر على مقطع قصير، ونسبته قليلة، في هذه الأبيات، اقترن به زحاف. ففي البيت الأول مثلا تسع نبرات، ثمان منها على مقطع طويل، وواحدة فقط على مقطع قصير[1]، ويلاحظ بأننا نجد في البيت الثاني نفس العدد ونفس النسبة، ولا تختلف الحال عن ذلك في الأبيات الثلاثة التالية، إلا أننا نجد في البيت السادس ثلاث نبرات تقع على مقاطع قصيرة وجميعها في الشطر الأول. والقاعدة أنه حيثما وقع النبر على مقطع قصير اقترن به زحاف، ويستثنى من ذلك حالتان من ثمان، وهما "على" في البيت الثالث، و"الا" في البيت الخامس. ومعنى ذلك أن نبر المقطع القصير يحدث له بعض الطول حتى يقترب من المقطع الطويل. ثم يقول: «ولكننا في مقابل ذلك نجد مقاطع طويلة كثيرة غير منبورة. كما يلاحظ أن النبر غير موزع توزيعًا منتظمًا على الأبيات أو الأشطر، فهو كثير متجمع في بعضها، قليل متباعد في بعضها الآخر. ومعنى ذلك أن الشاعر، من خلال الوزن الواحد، يحدث نوعًا من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء عن طريق استخدام النبر. ويتبين ذلك جليا في البيت الأخير على الخصوص. وانّ لهذا التطابق بين المقاطع، وترديد البعض دون الآخر، والتأكيد على المقطع الطويل مثلا دون القصير قيمة كبيرة في المعنى، حيث يساعد بطريقة لاشعورية على التشكيك في قيمة البكاء. ومن ذلك أننا نجد كلمة "قبورنا" قد اكتسبت تأكيدًا زائدًا بفضل طول المقطع

---

[1] يقول عياد في الهامش: «في تحليل هذه الأوزان نسمي المقطع المتوسط عند اللغويين مقطعًا طويلا، والمقطع الطويل مقطعًا زائد الطول».

"بو" ووقوع النبر بعده مباشرة على الراء. ويختم عياد بالقول: «ويستطيع المتأمل في هذه الأبيات بالذات أن يستخرج لطائف أخرى وتاويلات كثيرة من استعمال النبر فيها».

ثم يقول: «إن نتائج كهذه حول أهمية النبر اللغوي في الدراسة الشعرية لتفتح آفاقًا كبيرة من البحث العلمي عن فنية الشعر؛ على أن النبر ليس وحده كل ما يحتاج اليه الدارس لتفهم الطبيعة الموسيقية للشعر العربي، فقد لوحظ أن موسيقي الشعر تتأثر بعامل لغوي آخر، وهو التنغيم أو تغير درجات الصوت. لذلك تتأكد مزيد الحاجة لهذه الدراسات اللغوية والصوتية بمختلف تفريعاتها وعناصرها كي تطور منهج دراسة الشعر إلى الموضوعية والتجرد، وتخرج به من بوتقة الرؤية الجمالية المحدودة والإحساس الفطري الضيق، وترتفع به إلى مستوى النقد الأدبي المنشود.»[1].

إن النظرات التي قدمها عياد حول دور النبر وما يحدثه الشاعر بواسطته من توافق وتنافر بين العناصر التي تؤلف موسيقية الشعر لا يسمح في الحقيقة بتسجيل نتائج على مستوى البحث. وكأنه شعر بذلك حين دعا في آخر الأمر إلى ضرورة الالتفات إلى عوامل لغوية تتأثر بها موسيقى الشعر كالتنغيم الذي ألح على أهميته أنيس في الإيقاع.

وبعد هذا العرض لآراء عياد ومواقفه من الدارسين السابقين، يبدو لنا من خلال فهمنا لنظرية غويار التي سنعرض لها بعد حين، أن هذه النظرية تبدو أكثر عمقًا وتماسكًا وشمولا مما يصورها به بعض الباحثين، ذلك أن التنغيم لا علاقة له بالايقاع في جوهره، وكذلك النبر على معنى علوّ الصوت أو خفضه أو طول المقطع وقصره. ذلك أن الارتكاز هو غير النبر المقامي الذي يتحدث عنه كل من أنيس وعياد، بل ظاهرة إيقاعية بحتة أي شعرية تحدث بين مجموع التفاعيل التي تشكل الوزن العام للبحر. أما إذا فكرنا عمومًا في ما يُحدث موسيقية الشعر فالعناصر الأخرى مثل التنغيم أو النبر المقامي لا يجهلها غويار ولا ينكر أهميتها عمومًا ولكن ليس في جانب الوزن بدرجة أساسية وإنما في جانب الحالة الشعرية التي يحدثها المنشد للشعر أو الشاعر نفسه حال إنشاء شعره.

---

[1] موسيقى الشعر، ص 50.

أبو ديب

إن كمال أبو ديب[1] يقدم أكثر من تعريف للإيقاع ولا تكاد تخلو بعض تعريفاته من طول وتعقيد وغموض وتناقض. وقد لاحظ ذلك عليه أكثر من باحث[2]. فيقول مرة: «الإيقاع هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية»؛ ويقول مرة أخرى: «الإيقاع حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى».

وبرغم غموض بعض الجوانب في هذا التعريف، فإن الإيقاع عند أبو ديب «هو أساس التنظيم وخالق التبادل الشعوري بين النص والمتلقي»[3]. ويقول أبو ديب في موضع آخر: «ففي كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعي.»[4]. وقد نقل مفهوم البنية التحتية والبنية السطحية الى الإيقاع أيضًا. فالإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة. إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى ويمكن استخدامه للإشارة إلى المعنى وللايحاء بالصراع داخل بنية القصيدة. ويقول: والنبر في الشعر له قدرة على خلق نظام إيقاعي متناسق بل يتلاحم الكم والنبر في الإيقاع الشعري بصورة لا يمكن الفصل بينهما لإتمام هذا الدور ويتضح التلاحم بين العناصر الثلاث: الكم والنبر والإيقاع في الصلة التي يعقدها أبو ديب؛ ويقول:

---

[1] في البنية الايقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، الدكتور كمال أبو ديب. مطبعة دار العلم للملايين، بيروت. الطبعة الأولى 1974 ، 550 صفحة.

[2] بحيري، ص 196.

[3] المرجع السابق، الموضع نفسه.

[4] البنية، ص 24.

الإيقاع هو تفاعل النبر والكم[1].

ويزعم أبو ديب، في محاولته لتصور البنية الإيقاعية للشعر العربي التي يطلق عليها «البديل الجذري لعروض الخليل»، بأن عمل الخليل يخفي القوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضلّل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية لها[2].

ويردّ سعيد بحيري عليه مستنكراً: أليست محاولة استكناه ما وراء هذا النظام الخليلي واستشفاف ما تحمله مصطلحاته وتقسيماته من مدلولات أولى بالجهد من إلقاء الكلام على عواهنه دون تثبت وروية[3]؟!

ويرى أبو ديب أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن/ فاعلن) بتحولاتهما الممكنة، وأن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات. هذان البحران هما المتقارب والمتدارك[4]. أي أن (فعولن) يمكن أن تتابع على هذا النحو (علن+فا) وأن فاعلن تتابع هكذا (فا+علن)؛ وتنبع أنماط الإيقاع في الشعر العربي من العلاقة التتابعية لهاتين النواتين (ـ ه)، (ـ ـ ه)، وأن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من وحدات النواة (فا) في سياق النواة (علن). ويضيف أبو ديب نواة إيقاعية ثالثة هي (ـ ـ ـ ه) أفصح عنها بعد عرض الأسس والمصطلحات التي استخدمها في عمله، حين قال: «إن الإيقاع في الشعرالعربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنين من ثلاثة مكونات هي: (ـ ـ ـ ه)، (ـ ـ ه)، (ـ ه)»[5]. ولكنه يعود إلى التركيز على النواة الإيقاعية الثابتة أو الجذرية (ـ ـ ه) وهي الوتد، ويصرح بذلك في قوله: «وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هي دائماً (فا) وأن (علن) لا تضاف مطلقاً.

[1] ص 306.

[2] فى البنية، ص 8.

[3] بحيري، ص 197.

[4] فى البنية، ص 48.

[5] فى البنية، ص 53.

وأن (فا) هي المتغير الذي يعمد اليه في تطوير التشكلات الإيقاعية كلها»[1].
ومحاولته تقترح نظامًا بسيطا محوره النواة الجذرية وهي:

علن + فا

علن + فا + فا

علن + فا + فا + فا

فا + علن + فا

فا + فا + علن + فا

ومن هذه النوى تتشكل البحور، ونكتفي بذكر مثالين:

1- النموذج: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

البسيط : فا - فاعلن فاعلن فا - فاعلن فاعلن

12 11 10 9 7 6 5 4 3 1

2- النموذج: علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

12 1110 9 8 7 6 5 4 3 2 1

الطويل : علن فاعلن فا - فاعلن فاعلن فا - فا

12 10 9 8 7 6 4 3 2 1

الخ..

وهناك نوعان من النبر لديه؛ نبر قوي (×) ونبر خفيف (٨). ولا يتلزم النبر مكانا بعينه ولا نواة دون غيرها. وتتميز النواتان الأولى والثانية بأن كل واحدة منهما لا تتلقى نبرًا محددًا، بل تظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلي للتشكّل لتكتسب نبرًا معينًا. أما النواة الثالثة فلها ميزة أساسية هي أنها كما يقول يمكن أن تنبر بطريقتين (بتبادل النبر الخفيف والثقيل، مرة على المقطع الأول ومرة على المقطع الأخير).

وهكذا يشترك الاختلاف الكمي والتتابع النبري في خلق أبعاد تسهم في تكوين الإيقاع الكلي. يقول أبو ديب: «لكن الطبيعة التركيبية للنوى

---

[1] في البنية، ص 59.

تلعب دوراً حيويا في تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضي زمني، وإنما باعتبار الأثر الذي تخلقه في تنويع مواقع النبر، والمسافات التي تحددها بين النبر القوي والنبر الخفيف؛ وهكذا لا يرتكز التعادل الإيقاعي في العربية على التساوي الزمني أو الكمي، وإنما ينبع من الامكانات التي يوفرها تتابع النوى في اتجاه معين لوضع النبر في مواضع معينة.»[1].

ويتجاوز النظام الايقاعي عند أبو ديب النظرية الموسيقية ليقوم من جهته على ركيزتين أساسيتين بهما يقاس وزن الايقاع وعليهما يتوقف تحديد الايقاع ذاته :

1- التركيب النووي بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع.

2- الطبيعة النبرية لايقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم والنبر[2].

فأبو ديب يرى أن جميع التشكلات الايقاعية تنبع من علاقة النواتين (فا) و(علن). أي أن النواتين الأساسيتين اللتين توصل إليهما معادلتان تماماً لما كان يقيس به العرب شعرهم قبل الخليل حسب طريقة التنعيم التي رأيناها، إذ أن النواة (فا) = (لا)، والنواة (علن) = (نعم)؛ فقياس (مستفعلن) مثلا هو (فا/ فا علن) = (لا/ لا نعم)، ثم يضيف اليهما نواة ثالثة أساسية (علتن)، ويعتبر أنه بتتابع هذه النوى الثلاث في تشكيلاتها العددية المختلفة، إلى جانب النبر، يقاس وزن الإيقاع، ذلك أن الإيقاع عنده «هو تفاعل النبر والكم على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى»[3].

عبد الصاحب مختار

تعتبر "نظرية الوحدة في أوزان الشعر العربي"، لصاحبها عبد الصاحب مختار، نظرية طريفة لجمعها بين الرياضي واللغوي ولاختصارها لجميع دوائر الشعر في دائرة وحيدة، ولزعم صاحبها بقابلية تطبيقها على أشعار جميع الأمم دون استثناء. واهتمامنا بها هنا لأهميتها في سياق

---

[1] فى البنية، ص 221.

[2] جودت فخر الدين "شكل القصيدة العربية"، ص 147.

[3] فى البنية، ص 306.

المحاولات العروضية التي ظهرت في تونس وإن كان صاحبها عراقي الأصل، ولكن لإمكانية تأثيرها في البيئة الدراسية والإبداعية في تونس، ولمقارنتها مع سابقتها نظرية العياشي، ولوقوفنا في نهاية المطاف على الموقف من دوائر الخليل من خلال أحدث المحاولات التنظيرية.

جاء في التقديم لهذا الكتاب[1] أنّ الخليل بن أحمد حصر في الدوائر «أوزان الشعر العربي وأعاريضه وأضربه وزحافاته وعلله». وهذا كلام تعوزه الدقة إذ يتمثل الخطأ فيه في نسبة الزحافات والعلل لدوائر الخليل. والصحيح أن الدوائر لا تحصر الزحافات والعلل ولكنها تقنن للتفاعيل الصحيحة في البحور، علمًا بأن البحور لا يأتي الشعر إلا على أنواع داخلها لا تسلم دائمًا من بعض التغيير في صور التفاعيل. وهذا الخطأ وإن كان ليس من المؤلف ولكنه يحسب عليه.

ويدرج صاحب هذا التقديم هذه النظرية في باب الاجتهاد الذي قيل له إنه «ظلّ مفتوحًا»، متشكيًا في الوقت نفسه من «العروض الخليلي.. المسيطر على موسيقى الشعر العربي»[2].

ويقدّم عبد الصاحب مختار[3] "دائرة الوحدة"[4] التي اخترعها بكونها الأساس لأوزان الشعر العربي، قديمه وحديثه، المستعملة منها، والمهملة، بل

[1] التقديم بقلم د. محي الدين صابر، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. وهو نفسه شاعر. ولكن، رب شاعر تعوزه معرفة مسائل العروض بدقة كافية.

[2] التقديم السابق.

[3] - عبد الصاحب مختار، ولد في بغداد سنة 1923. - تخرّج من كلّية الحقوق عام 1947، ومارس المحاماة. - درس فقه القانون المقارن مع حقوق الإنسان في أمريكا، وحقوق الإنسان في التشريعات القضائية في مصر. - هوايته الكتابة الأدبيّة ونظم الشعر، ونشر له ديوانان. - انصرف في دراساته الشخصيّة والأدبيّة والعلميّة الى ميادين مختلفة اتّخذها فيما بعد مصادر لنظريته التي سماها "دائرة الوحدة"، والتي أعدّ منها فقط "البنية اللغويّة" في كتابه هذا، وذكر أنه يواصل أبحاثه في "البنية الرياضية"، الفرع الآخر من نظريّة دائرة الوحدة. - سجل براءة اختراع هذه النظرية في جينيف. - له دراسات قانونية وإدارية وأدبية مختلفة فى مجالى اختصاصاته العلمية وهوايته الأدبيّة.

[4] "دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي"، ط. المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم ـ تونس 1985.

ما نظَم العرب قديمًا وما نظم عليه المحدثون والمعاصرون». وأنّه استنبطها من ألحان طبيعيّة تضمّ أوزان الشعر بأعاريضه وأضربه وزحافاته وعلله جميعًا، وأنّه أصلح كثيراً من البحوث والأوزان واختصر الزحافات والعلل وبسّطها ليغدو علم العروض فنّا يُدرّس في المدارس بمتعة ويسر، وأنّ هذه الدائرة إلى جانب أنّها تصحّح الأوزان، فهي تضيف اليها أوزانا جديدة، وتصلح قانونًا في الفنون أخرى كالغناء والموسيقى.

يضمّ كتاب مختار مقدّمة وخاتمة بينهما خمسة وخمسون مبحثًا. فهو يستعرض أولا في مقدمته نظريته في أوزان الشعر، ويعدد الخطوات التي اتبعها في سبيل استنباط دائرته العجيبة على نحو واضح وسليم، كما يقول، ثم يستعرض في خاتمة كتابه النتائج الهامة التي اهتدى إليها؛ وصاغ ذلك كله بتقديره في كلام مبسّط ولغة سهلة هي لغة العصر.

أساس نظريّة الوحدة

ينطلق المؤلّف من ضرورة وجود معيار لقياس الأشياء، يُعرف به النقص أو الزيادة فيها كذلك الشعر، فلا بدّ له من مثل هذا المعيار[1].

وبما أن الشعر يعتمد الحركة والسكون أساسًا للنظم فيه، والحركات الكونية التي قيس بها الشعر العربي «كقطرات الميزاب ودقّ الناقوس ونبض الإنسان والركض وخبب الخيل والهزج والرجز، إلخ.. » لاتخلو من حركة وسكون (تك تك، طق طق، تمْ تمْ، تن تن، دن دن، إلخ...). ولمّا كان تعاقب السَكون بعد الحركة أساس كلّ شيء في الوجود، كان أوّل ما نطق به الإنسان ألفاظا موسيقية ذات أصوات متحرّكة يعقُبُها سكون (بابا، ماما، دادا، إلخ..). وبما أنّ هذه الأصوات تشبه تمامًا النقرات الموسيقية التي اعتبرت أساسًا في سلّم الموسيقى (فا، صو، لا، سي، دو، الخ..)، «فلا بدّ أن يكون بداية الوزن الموسيقى للشعر حركة وسكونًا في أنغام متعاقبة على وجه الانسجام»، «وبما أنّ تعاقب السكون للحركة لا يظهر في الشعر دائمًا، فقد تبدو بعض الحركات على وجه التعاقب دون أن يفصل بينها

---

[1] دائرة الوحدة، ص 17.

سكون»[1]. ولمّا كان من الثابت في أنّ إلغاء السكون بعد الحركة لا يعني الإلغاء المطلق لحالة التسكين وإلاّ لأمكن القول بتداخل حركتين دون أن تصبحا واحدة، وهو ما يتنافى - في نظره - مع أبسط مبادئ علم الرياضيات. وعليه، فلا بدّ من وجود سكون نسبي يفصل بين كلّ حركتين. ومن ثمّ كان لابد من الفصل بين الحركات عند الرمز إليها بالأنغام، في وزن الشعر ليتسنّى لنا قياس النسب بين المسافات الزمنية فيه.

وحيث أنّ ما يتعاقب من حركات قد يرد مختلفا من حيث المواقع في وزن يختلف عنه في الآخر «لذا وجب أن يكون المعيار الأساس لوزن الشعر عرضة لتغيير بعض الوحدات القياسية فيها توليدا للمعايير التي بها تعرف مواقع تلك الحركات ونسبها ومسافاتها الزمنية.»[2].

وبما أن الأنغام كما زعمت بعض الفلاسفة فضْلٌ[3] بقي من النطق لم يقدر اللسان على استخراجها، فاستخرجتْها الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، وأنّ الأشعار، كما يقول الفارابي، ليس بها من موصّل أصلا، أي أنّ الشعر كلّه مفصّل[4] كان المنطق يقضي، أن تتألّف من الجمع بين الوحدات القياسيّة للمعايير المؤلفة من المعيار الأساس الواحد «دائرة واحدة تضمّ أوزان الشعر جميعًا بعروضه وأضاريبه وعلله» وأن يُفكّ الوزن من وزن[5] بوسيلة ما «يُعرف بعلم تفكيك الدائرة» وهو أحد علوم النغم[6].

وإذ يلاحظ أن بعض الحركات في الشعر العربي لا تثبت على صورة واحدة، فقد ترد ساكنة مرة وقد ترد متحركة مرة أخرى باختلاف المواضع، وحيث أن ما يرمز به للحركة لايصلح أن يكون رمزاً للسكون، لذا صار من

---

[1] وهنا يتعرّض إلى السبب الثقيل. أو الوتد المجموع. باعتبار أن أصل الشيء حركة وسكون.

[2] دائرة الوحدة ص 18 ـ إشارة إلى التغيّرات التي تطرأ على الأوزان ، وهو ما يسمى الزحافات والعلل.

[3] فى الأصل فصل، وهو خطأ مطبعى فى الظاهر.

[4] نظريّة الوحدة، ص 27.

[5] يحيل المؤلف هنا على ابن خلدون في فصل صناعة النغم، المقدمة ، ص 473.

[6] يحيل المؤلف هنا على التذكرة لداود الانطاكى، 1/8-19.

المتعذر التعبير عن تلك الحركات بحرف هجائي ثابت في معايير مختلفة الأنغام، فلا بد إذن من الحصول على معيار مضبوط، أن تترك الصور الهجائية الثابتة ويوضع مكانها الأنغام المتغيرة التي تقابل أصوات الكلمات، فتصور تلك الحركة القلقة الطارئة بعلاقة فتح على حرف ساكن يتحرك بوضعها ويسكن برفعها، فيثقل مرة ويخف أخرى، وبذلك يتحقق لنا التعبير عنها من حيث الشكل والايقاع.

ولما كانت الدندنة في الشعر عند العرب غاية الأوزان، فما جعلت العرب الشعر موزونًا إلا لمدّ الصوت والدندنة[1] «ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور»[2]. وبما أن لفظة (دَنْ) تعني عند العرب «التنغيم بكلام غير مفهوم» ودَنْدَنَ، الغناء بصوت خفي، فقد اتخذ المؤلف من لفظة (دَنْ)، التي يعرّفها بالنقرة الموسيقيّة الخفيفة ذات حرف الدال المتحرّك والنون الساكنة، وحدةً قياسية للحركة والسكون في موازين الشعر وأسّا لأوزانه، منها تتولّد أجزاء الشعر وألحانه.

ووزن الشعر عند العرب لا يقوم على التقطيع فقط بل على الترنيم وهو مدّ الصوت والتنغيم، وهو الدندنة، بما يتطابق وعلم الموسيقى. «فكان الشاعر يترنّم بشعره ويقرؤه بنغمة خاصة ليؤثّر على السامعين». وهو ما يتماشى في نظره مع النظريّات المستحدثة «التي تنفي عن موازين الشعر العربي التقطيع العروضي الذي تطغى عليه الصبغة اللغوية وتبعد عنه الصبغة الموسيقية خاصّة، وينعدم فيه الذوق الشعري والإحساس الغريزي بالإيقاع».

ونلاحظ هنا أن فكرة مختار تتفق مع نظرية غويار التي تقدمت، في اعتبار التقطيع العروضي والرموز الكتابية غير كافية لإدراك الأوزان المزحوفة والمعلولة.

[1] ويحيل المؤلف هنا على الأبهيشى، المستطرف، 2/ 148.

[2] ص 19.

نظام الدندنة

ويفصّل عبد الصاحب مختار نظام الدندنة بقوله إنه بحذف حرف النون الساكن وإهمال النطق به تتولد النقرة الصامتة ذات الحركة الواحدة المتمثلة في حرف الدال فقط (د) أو بتحريك حرف النون الساكن من النقرة (دَنْ) تحريكا وقتيا وطارئا وتفخيم النطق به بوضع علامة الفتح عليه تتولد النقرة الثقيلة (دَنَ)، وإنما يكون تحريكا طارئا ووقتيا ليتسنى إعادتها إلى السكون الذي هوالأصل فيها، برفع علامة الفتح عند الاقتضاء والنطق بها (دَنْ).

ويضيف: وعليه فإن هذه الحركة الطارئة على السكون والتي لا تتكرر في الألحان دومًا، ليست من الحركات الأصلية في وزن الشعر، بل هي حركة مؤقتة تعترض التسكين، فطروؤها طروء التضخيم والتفخيم في الأصوات، وهي تقع إذن في نقرة مساوية للنقرة الخفيفة من حيث المدة الزمنية، والفرق بينهما كالفرق بين الصوت الخشن والصوت الناعم، وكالفرق بين النقر على الحجر والنقر على النحاس.

يقول، والمثَل عليها في اللغة يتمثّل في لفظتي (لِيْ) و (لِيَ) أو (هُوْ) و (هُوَ)... والمثل عليها من وزن الشعر يتمثل في الجمع بينها وبين النقرة الخفيفة فيما سمّاه بالنغم الثقيل (دنَ دنْ) (متفا) وهو ما يفرق عن الفاصلة المؤلفة من الجمع بين نقرتين صامتتين ونقرة خفيفة، (دددن) (فعلن) من حيث الألفة والخفة في الإيقاع الناجم عن الجمع بين النقرتين (دنَ دَنْ) وبين الحدة والثقل في الإيقاع الناجم عن الجمع بين النقرات الثلاث (دَددن)[1] ومن هذه النقرات الثلاث الخفيفة والثقيلة والصامتة (دن، دنَ، د) المتمثلة في لفظة (دنْدَنَ) تتألف الأوزان الشعرية عند العرب[2].

---

[1] يقول المؤلف في التعليق بالهامش، لذلك يؤكد سقراط على التمييز بين أنواع الحركات وقد سمى النغم الثقيل بالفاصلة أيضًا اختصارًا من قولهم بسبب خفيف وسبب ثقيل (الدماميني، ص 31) ، وهما شيء واحد.

[2] يقول المؤلف في تعليقه على هذا الكلام: ذكر غلوكون أنه يوجد ثلاثة أنواع رئيسية ترجع اليها كل الأنغام (جمهورية افلاطون، 151) راجع الفرق بين الحركة بالذات والحركة بالعرض وبين الحركة والسكون والمتحرك حينا والساكن في حين آخر في كتاب الطبيعة لأرسطو (2/ 789).

ثم يقول - في ما يشبه النسج على منوال العروضيين التقليديين، فقط مع إبدال نظام الدندنة بنظام التفعيل-:

- ومن النقرتين الخفيفة والصامتة (دنْ، دَ) تتولد الموازين الرئيسية للشعر.

- ومن الجمع بين نقرتين خفيفتين يتولد النغم الخفيف (دَنْ دَنْ) (فعْلن).

- ومن الجمع بين ثقيلة وخفيفة يتولد النغم الثقيل (دَنَ دنْ) (متَفا) (فعَلنْ).

- ومن الجمع بين الصامتة والخفيفة يتولّد ما يسمّى بالوتد (دَدَنْ) (مَفَا) (عِلُنْ).

- ومن الجمع بين النقرة الخفيفة والصامتة يتولّد ما يسمّى بالوتد المفروق (دَنْ دَ) وهو عكس الوتد المجموع لأن السكون فرق بين الصامتتين مثاله (لاتَ) (شكّ).

- ومن الجمع بين الصامتة والوتد المجموع أو الصامتتين والخفيفة تتولّد الفاصلة (دَدَدَنْ) (فَعَلُنْ)، فأصل الفاصلة هو (دَنْ دَدَنْ) (فاعلنْ) بحذف الساكن الأوّل أصبحت (فَعِلُنْ) بكسر العين، وهي إذن ثلاث نقرات، أما النغم الثقيل فهو من نقرتين (دَنَ دَنْ) (فَعَلُنْ) بفتح العين[1].

وإذ يُستثقل اجتماع أربع حركات متتاليات في النطق العربي كما في الفاصلة الكبرى (دَدَدَدَنْ) - إلاّ فيما ندر في بعض البحور الرّجزيّة - كانت هذه المولّدات هي السائدة في أجزاء الموازين الشعريّة عند العرب.. ولا يد لأحد في وجودها كما ليس بإمكان أحد الخروج عليها[2].

ولا يكاد يخرج عبد الصاحب مختار عن المبادئ التي قرّرها العروضيون القدامى، فهو يقول[3] فيما يتعلق بالزحاف والعلة ما معناه: ولما كانت الرتابة في الألحان مما تحول وتعبير الشاعر عن اختلاف ما يحس به موضوعًا وانفعالا، زمانًا ومكانًا، لذلك جُبل العرب على فرض ساكن أو أكثر من كل لحن تنويعًا للأوزان، على أن لا تجتمع أكثر من أربع حركات

---

[1] ويقول في التعليق على هذا الكلام أيضًا بالهامش: لاحظ الفرق بين (فَعَلُن) و(فَعِلن) في كتاب المعيار للشنتريني(ص 73) وفي الدماميني (ص 30 و 176) الثقيل مع السببَ الخفيف كالصوت الواحد لا تفرق أبعاضه (الدماميني، ص 51).

[2] ص 20.

[3] ونقل لفظه هنا بقليل من التصرف.

على وجه التعاقب وهو ما يوافق طبائع الإنسان الأربع[1]، لذلك كان شعرهم مفصلا على أوتاد وأنغام وكان ما يخرج على ذلك التفصيل بتكرار تناوب الحركة والسكون بأكثر من مقدار خارجًا عن القريض إلى الأراجيز والأهازيج، وهذا ما يفسر التزام حذف ساكن أو التزام نغم ثقيل في أواسط الأبيات كما في الكامل الأحَذّ أو البسيط التام، أو ما كان لتمييز نهاية شطر من بحر عن بحر آخر كما في الطويل مما يثبت أن الزحاف بعضه تزيين وبعضه موازين، كما أن العلة في الوزن بعضها وجوبي وبعضها جوازي، وكل ذلك إنما يتعلق بالوزن لا بالميزان. وعلى هذا المبدإ وجب قياس العروض لا قياس الوزن على العروض.

والطريف أن عبد الصاحب مختار يعرّف الزحاف بكونه «تغيير في تركيب الإيقاع بحذف السكون أو إضمار الحركة الوقتية»؛ والعلة بكونها «تغيير في قراءة الوزن من دائرة الوحدة المتكاملة». وإذا كان لا تعليق لنا على العلة في مفهومه فإن الاجماع حاصل بين العروضيين المحدثين على كون الزحاف لا يغير الإيقاع.

ثم يقول، لذا كان اعتماد رمزين ثابتين للحركة والسكون كوحدة قياسية للموازين مع الإشارة فيهما إلى الحركة الطارئة بإحدى علامات التحرك، مؤديًا إلى معرفة أساس الأوزان والرجوع بها إلى معيار واحد. ويضع تحت كل حرف متحرك من أحرف الموازين العروضية حرفًا متحركًا لا يتغير كحرف الدال، ويضع تحت كل حرف ساكن منها حرفًا ساكنًا لا يتبدل كحرف النون. ويضع تحت كل حرف ساكن يتغير إلى متحرك مرة ويعود ساكنًا أخرى باختلاف المواضع حرف النون الساكن نفسه، مثقلا بإحدى علامات التحرك، وهي علامة الفتح في نظامه، فيحصل على الوحدات القياسية لمعايير الشعر موحدة بأنغام متماثلة[2]. ويستعرض التفاعيل (تسعة عنده) مصحوبة بالدندنة كما يلي:

---

[1] ص 27.

[2] ويقول في التعليق هنا (ص 28) بأن هذه الحركة هي قوة بين قوتين. ويحيل على جمهورية أفلاطون، ص 263.

أوّلاً ــ مَفَاعِيلُنْ   مَ فا عي لن
د دَنْ دَنْ دَنْ.

ثانيًا ــ فاعِلا تُنْ   فا ع لا تُنْ
دَنْ دَ دَنْ دَنْ

ثالثًا ــ مستفعلن   مُسْ تَفْ عِ لُنْ
دَنْ دَنْ دَ دَنْ

رابعًا ــ مَفْعُوْلاتُ   مَفْ عُوْلاَ تُ
دَنْ دَنْ دَنْ دَ

فهي موازين مولّدة من أربع نقرات، واحدة منها نقرة صامتة والباقية نقرات خفيفات ثلاث.

خامسًا ــ مُفَاعَلَتُنْ[1]   مُ فَا عَلَ تُنْ
دَ دَنْ دَنْ دَنْ

وبرفع الحركة الطارئة يعود الميزانُ إلى أصله وهو مَفَاعِيلُنْ (دَدَنْ دَنْ دَنْ).

سادسًا ــ مُتَفَاعِلُنْ   مُتَ فَا عِ لُنْ
دَنَ دَنْ دَ دَنْ

وبرفع علامة الحركة من السكون يعود الميزان إلى أصله دَنْ دَنْ دَدَنْ مُسْتَفْعِلُنْ. فهي من الموازين الرباعيّة النقرات أيضًا، لكن أحد نقراتها الخفيفة مثقلة بحركة وقتيّة.

سابعًا ــ فَعُولُنْ   فَـ عُولُنْ
دَ دَنْ دَنْ

ثامنًا ــ فَاعِلُن   فَا عِ لُنْ
دَنْ دَ دَنْ

تاسعًا ــ مَفعولُ   مَفْـ عُو لُ
دَنْ دَنْ دَ

---

[1] «كان الهنود يضعون أرقامًا للمتحرّك والساكن،ويسمّون ما كان من الخفيف مع الثقيل بأسماء يشيرون بها إلى الوزن»، البيروني، تحقيق ما للهند من مقولة، ص()().

وهي موازين ثلاثية النقرات واحدة منها نقرة صامتة.

ونظرة إلى أشكال هذه الموازين المتناظرة تدلّ على أنّ الأصل فيها واحد، وأنّه من الأساس مؤلّف من حركة وسكون (دَنْ دَنْ دَنْ دَنْ) أُسْقط أحد السواكن منه، عند قرضِ الشعر وجُعل مفصلا تنويعًا للأوزان. وعلى هذا قام الوزن على عدد الحركاتَ والسكنات مكانًا وزمانًا.

وتحت ما يسميه نقرات الوزن وأجزاء الأوزان يورد عبد الصاحب مختار هذه النقرات الثلاث المميزة في نظامه:

1- دَنْ: نقرة خفيفة تتألّف من حرف متحرّك فساكن تُقاس بها الحركات والسكنات التي ترد في الشعر، مثال: (منْ، كَمْ، قَدْ، فا، ذو ذِي.. الخ)

2- دَ: نقرة صامتة تتولّد من حذف ساكن النقرة الخفيفة وهي كأيّ حرف متحرّك لا يعقُبُه ساكن. مثال (لَ، بَ، أ، وَ..)

3- دَنَ: نقرة ثقيلة تتولّد من تحريك سكون النقرة الخفيفة تحريكًا طارئًا وقتيّا بوضع علامة الفتحة أو الضمّة أو الكسرة عليه وتُقاس بها الحركة القلقة التي تبرز متحرّكة مرّة أو ساكنة مرّة أخرى في نظم الشّعر، نحو (لِيَ، هُوَ، لَمَ)، وبرفع الحركة المؤقتة تصبح هذه الألفاظ ساكنة الثواني (لي، هو، لم).

ويدرج تحت «أجزاء الألحان» ما يقابل عناصر التفاعيل الخليلية من سبب ووتد وفاصلة يجمعها في آخر الأمر تحت العبارة المحفوظة التي تلخص هذه العناصر وهي:

لم أر على ظهر جبلن سمكتن
دَنْ دَنَ دَدَنْ دَنْدَ دَدَدَنْ دَدَدَدَنْ

ويسرد بعد ذلك تحت عنوان "ألحان الشعر"[1] الدندنات التسع المقابلة

[1] ملاحظات:
1) أنّ الميزانين الثاني والرابع ميزانان فرعيان يتولّدان من الموازين الرئيسية السبعة الباقية بوضع علامة الحركة على نقرة واحدة من الميزان الرئيسي.
2) امكانية الترنم مع الايقاع (النغم) في هذه الألحان المقطعة فالترنم في الشعر ملازم له مع النغم منذ القدم، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور جواد علي، ج 9 ص 127. كذلك في كتاب الموسيقى وعلم النفس للدكتور ضياء أبو الحب، ص 18، 25.
3) ويلاحظ كذلك أن الموازين على نسبة واحدة فى عدد المتحرّكات والسواكن وتَقَابُلها

للتفاعيل ومكوناته من العناصر التي بينها سابقًا:

1 ـ دَنْ دَنْ دَ دَنْ نغم ووتد مُسْتَفْعِلُنْ
2 ـ دَنَ دَنْ دَ دَنْ نغم ثقيل ووتد مُتَفاعِلُنْ
3 ـ دَ دَنْ دَنْ دَنْ وتد ونغم مَفَاعِيلُنْ
4 ـ دَ دَنْ دَنَ دَنْ وتد ونغم ثقيل مُفَاعَلَتُنْ
5 ـ دَنْ دَنْ دَنْ دَ نغم ووتد مفروق مَفْعُولاتُ
6 ـ دَنْ دَ دَنْ دَنْ وتد بين نقرتين فَاعلاتُنْ
7 ـ دَنْ دَ دَنْ نقرة ووتد فَاعِلُنْ
8 ـ دَ دَنْ دَنْ وتد ونقرة فَعُولُنْ
9 ـ دَنْ دَنْ دَ نقرة ووتد مفروق مَفْعُولُ

ثم يرسم عبد الصاحب مختار الدائرة التي استحدثها والتي تحتوي «جميع الأوزان العربية المستعمل منها والمهمل والقديم والمحدث» والتي لا تختلف في شيء في الواقع عن المحاولة التي قام بها السكاكي في دائرته الموحدة للأوزان، أي صب الدوائر العروضية الخمسة المعروفة في دائرة واحدة لأنه اختصر في الواقع عناصر الوزن إلى متحرك وساكن وصدر في تحديد البحور بحذف نقرة وزيادة نقرة فخرج له كل الشعر العربي بموازينه القديمة والحديثة؛ بينما بنى الخليل دوائره على أساس مختلف مراعيًا عائلات الإيقاع بين الأوزان، ولم يحاول ما لا يبيحه الوضع الطبيعي للأوزان في سمعه.

ثم يقول مختار وهذه «الدائرة الكبرى» تتداخل فيها الأوزان تداخلا، لا يميّزها إلاّ نقرة البدء والقافية والإيقاع، الأمر الذي يثبت ما قالته الفلاسفة «أن النغم فضل[1] بقي من النطق لم تستطع استخراجه الألسنة فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، أي بتفريق النقرات عن بعضها البعض وقراءة الوزن باتجاه عقرب الساعة تارة وعكس الاتجاه تارة أخرى ممّا يؤدّي إلى ظهور العديد من الأوزان التي اعتبرها العروضيون شاذة

موجود في طبَاع البشر (مقدمة ابن خلدون، ص 582) عن دائرة الوحدة ، ص 33.

[1] انظر تعليقنا على هذه الكلمة، وقد تقدم في ص 130.

وهي التي لا تعدو ما ضمّته الدائرة.»[1].

يبدو الأمر في نظري على هذه البساطة من التداخل بين البحور بحسب نقرة البدء فلو أخذنا شطر الطويل وأضفنا نقرة إلى أوّله أو إلى آخره:

فا فعو لن مفا عي لن فعو لن مفا عي لن

دَنْ ددَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ

ووضعنا الشطر من النقرة المضافة على شكل دائرة لحصلنا على جميع البحور المركّبة.

وبعد عرض دائرة الوحدة، نظريته الجديدة وتقديم تفاصيلها بالكامل في كتاب مطوّل، يدافع المؤلّف، عبد الصاحب مختار، عن اكتشافه بكل تحمس، ويعتقد أنه باقتحامه لميدان صعب كميدان العروض يكون قد أجاز لنفسه اقتحام علم ظلّ قرابة الأثنى عشر قرنًا ثابتًا في ذروته، لم يتجرّأ أحد على التعرّض لإصلاحه أو نقده، ولا يعني هذا بتقديره أنّ أمر الاجتهاد محظور على اللغويين بل كل شيء يؤكّد لديه حسب شهادة العروضيين القدامى بأنّ ما وصل إليه الخليل من الدقّة والانضباط والوضوح هو السبب الذي تركه في القمّة طيلة هذه القرون.

والخليل نفسه في نظر المؤلّف يجيز ذلك «فَلِمَ نكون ضدّ الخليل ومعه في آن واحد، إذا ما افترضنا أنّه واضع هذا العلم ولم يكن قبله من واضع»[2]، وممّا يدلّل على صحّة ذلك ما ذهب إليه شوقي ضيف من أنّ الخليل كان يشعر بحاجة الغناء إلى التجديد في أوزان الشعر «وأنّه لو عاش لنبّه إلى ما استحدث من أوزان وأنّ عروضه تقصّر في ضبط بعض أوزان الشعر القديم ولذلك أشار إلى الأوزان المهملة وترك دوائره مفتوحة»[3]. ويلخّص مختار نظريته بقوله «أمّا وقد كشفنا من الجمع بين دوائره الخمسة في دائرة واحدة أنّ للشعر أوزانًا لا تحصى ولا تعدّ إذا أجاد الشاعر وزنه منها، فقد يستخرج من الأضرب والأعاريض ما يلائم الذوق.»[4].

[1] دائرة الوحدة، ص 130.

[2] نفسه، ص 259.

[3] الفنّ ومذاهبه، ص 74.

[4] دائرة الوحدة، ص 259.

وهكذا يعتبر عبد الصاحب مختار أنّه لا مجال للقطع بحصر البحور والأوزان، أو سدّ باب التجديد والتقدّم في تطوير هذا الفنّ. وهي الفكرة التي انطلق منها أغلب المستدركين على عروض الخليل منذ القديم بداية من الأخفش والجوهري وحازم القرطاجني وغيرهم، وإلى يومنا هذا على يد جمهرة من المحدثين الذين اتبعوا مناهج مختلفة في مخالفة الخليل والاستدراك على عروضه، ومنهم العياشي.

ويواصل عبد الصاحب مختار مناصرة شرعيّة اجتهاده في ميدان العروض بتساؤله عن أحقيّة العرب في أن ينافسوا نظريات الأدب العالمي وأن يثبتوا لهم إيجاد قانون واحد لأوزان الشعر «ولأوزان الشعر العربي الخالد على أقلّ تقدير»[1] ويعتبر عمله محاولة، بل عصارة فكر ونتاج سنوات من الجهد الشاق للكشف عن هذا الأساس، ويودعها بأيدي علماء العروض والموسيقى للدراسة والنقد حتّى يتقدّم البحث في هذا الميدان.

وفي رأيي أن فكرة الدائرة الواحدة عند عبد الصاحب مختار والتي يسميها بقاعدة الوحدة، تقارب كما قلت تفكير السكاكي في دوائر الخليل حين أعادها إلى دائرة واحدة، أساسها الوافر المثمن أو تفعيلة واحدة هي مفاعلتن تثمن لينشأ عنها الوافر المثمن.

وكما وجدنا الدائرة الواحدة في العروض اختصاراً لجميع الدوائر العروضية وجدنا كذلك فكرة التفعيلة الواحدة اختصاراً لجميع التفاعيل الخليلية. وفكرة التفعيلة الواحدة التي تعود اليها جميع الأوزان الشعرية وردت عند العياشي حين جعل تفعيلة الخبب أصل كل البحور.

ومن الواضح أن "دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي" لعبد الصاحب مختار لم تترك أدنى تأثير في ميدان الدراسات العروضية، بدليل عدم وجود ولو إشارة واحدة اليها في الدراسات اللاحقة، لا في تونس حيث نشرت ولا في المشرق العربي؛ وذلك ربما بسبب «كونيتها» أو عالميتها التي يزعمها لها صاحبها، وربما أيضًا لأنها لا تتعدى نسخ عروض الخليل بمصطلحات الدندنة بدل التفعيلة، واختصار العلل والزحافات بمبدإ الحذف

---

[1] دائرة الوحدة، ص 259.

[2] المصدر نفسه، ص 130.

والاضمار أو الزيادة في النقرة. ومع ذلك فيشهد لصاحبها بطول النفس والصبر، وخاصة إذا عرفنا أن مصادره ومراجعه يبلغ تعدادها في فهرسه 274 عنوانًا بين كتب عروض وشعر وأدب وفلسفة ومعارف عامة. ولم تخل اجتهاداته من تفسيرات غريبة قد يصادفها المرء لأول مرة، من ذلك اعتقاده دون تعليل أو ربط باقتصار الشعر على تتالي أربع متحركات في الأكثر تجاوبًا مع الطبائع الأربع[1].

أما ما قد يكون استفاده من الحركة العروضية الحديثة في تونس، فيبدو من خلال رجوعه إلى مقال اليعلاوي في حوليات الجامعة التونسية حول الدوائر الخليلية أنه لم يترك مرجعًا في متناوله من المشرق أو المغرب العربي إلا استخلص منه معلومة لتأليفه. فهو في «دليل الزحاف» الذي وضعه يحيل على موضوع «الايقاع في الأوتاد» في المقال المذكور[2]. ويستقي منه كذلك رأي المستشرق قوتهولد فايل في كون المقتضب والمجتث يبدآن بجزء مرتب من (مفعولات/ دن دن دن د) بوتد مفروق. ويرجع في عدة مواضع من كتابه إلى منهاج البلغاء لحازم القرطاجني المطبوع بتونس، ولكتاب المسائل الكافية للشيخ محمد التونسي[3]، ولآراء الصفاقسي في العيون الغامزة للدماميني.

ومراجعه غير مرتبة ترتيبًا ما في آخر الكتاب بل لعلها غير مرتبة بالمرة، ولذلك يتعذر استقصاؤها حول هذا الموضوع غير أن أكثر إحالاته عليها في داخل الكتاب راجع إلى التطبيقات التي استقاها منها، من ذلك كتاب العروض المختصر لنور الدين صمود وكتاب شرح المقدمة الأدبية للامام المرزوقي، تحرير الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور[4].

---

[1] دائرة الوحدة، ص 27. وانظر فيه ص 245 الهامش رقم 1. ويحيل فيه الى «موازين نبض الإنسان» فى تذكرة الانطاكى.

[2] دائرة الوحدة، ص 67. ونجده يعود الى هذا المقال في ص179، هامش 2. والغريب أنه المقال الوحيد في مراجعه المذكور بالمواصفات الفهرسية الكاملة، ص 266.

[3] نفسه، ص 80.

[4] نفسه، ص 271.

ومما نجده من إشارات هامة في كتابه دعواه أنه توصل إلى الكشف عن سرّ الدوائر الخليلية بالطرق الرياضية، ووعد بأنه سيكشف عنها بكتاب البنية الرياضية المتناهية[1].

العلمي

محمد العلمي باحث مغربي، قدم عمله «العروض والقافية - التأسيس والاستدراك» لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية من كلية الآداب بجامعة فاس 1981، بإشراف د. عبد اللّه الطيب[2]. وبعكس عبد الصاحب مختار لا نجد العلمي يعود إلى دراسات تونسية في العروض سوى مقال عام للبشير بن سلامة حول ما سماه «نظرية التطعيم الايقاعي في الفصحى»[3]. وأما مقال فايل في دائرة المعارف الإسلامية، وهو المصدر الاستشراقي الوحيد الذي رجع اليه فيبدو أنه لم يطلع على مقال اليعلاوي حوله في مجلة الحوليات. ويبدو أنه اتخذ موقفًا مسبقًا من الدراسات الاستشراقية بدعوى جهل أصحابها بالعروض واتهامهم الخليل بجهل الايقاع، واعتمادها في تصوير الايقاع على ترقيم موسيقي غريب عن المواضعات العروضية السليمة القائمة على التقطيع حسب التفاعيل.

ومن هذا المنطلق صحح العلمي سلامة نظرة الخليل للعروض على أساس أنها نظرة وظيفية للغة لا نظرة صوتية مجردة، أو ذهنية فقط. ويقول في ذلك: «ويمكن أن ننظر إلى موقف الخليل والقدماء من مزج الصامت بالصائت في مفهومهم عن الحرف المتحرك.. النظرة نفسها التي يعتمدها علماء الأصوات الوظيفية، ذلك أن هؤلاء حين حددوا المقاطع في اللغة العربية فرضت عليهم طبيعة عملهم، وهي دراسة الأصوات في سياقها لا مفصولة عنه، أن يقرنوا الصامت بالصائت من أجل تحديد أنواع المقاطع المختلفة في العربية، فتحدثوا عن المقطع القصير المفتوح، ومثاله باء الجرّ المكسورة (بِ)، وعن المتوسط المقفل ومثاله أداة الجزم (لمْ)، وعن المتوسط

[1] نفسه، ص 266.

[2] طبع دار الثقافة، الدار البيضاء 1983.

[3] مجلة الفكر عدد 8، 1978، ص 23.

المفتوح ومثاله (مَا) وعن الطويل المقفل ومثاله (بابْ)، بسكون الباء الأخيرة، وعن الطويل المزدوج الاقفال ومثاله (عبْدْ)، بسكون الباء والدال»[1]. ونبين في الجدول التالي فكرة المقاطع بين المحدثين والقدامى:

فكرة المقاطع بين المحدثين والقدامى

المحدثون	القدامى
المقطع القصير المفتوح	(بِـ) يقابل الحرف المتحرك
المقطع المتوسط المقفل	(لمْ) يقابل الحرف المتحرك والساكن الصحيح
المقطع المتوسط المفتوح	(مَا) يقابل الحرف المتحرك المتبوع بمدّ
المقطع الطويل المقفل	(بَابْ) يقابل الحرف المتحرك المتبوع بمدّ وصحيح ساكن
المقطع الطويل المزدوج الاقفال	(عَبْدْ) يقابل الحرف المتحرك المتبوع بصحيحين ساكنين

ويمكن عرض فكرة المقاطع بمفهومي الصامت والصائت كالتالي:

المقطع القصير	(بِ)	صامت + صائت قصير
المقطع المتوسط المقفل	(لمْ)	صامت + صائت قصير + صامت
المقطع المتوسط المفتوح	(مَا)	صامت + صائت طويل
المقطع الطويل المقفل	(بابْ)	صامت + صائت طويل + صامت
المقطع الطويل المزدوج الاقفال	(عَبْدْ)	صامت + صائت قصير + صامتين

على أن مفهوم اللغويين المحدثين عن الفتح والاغلاق يصح اعتباره تطويراً لما قام به الخليل في القافية، حيث القافية المغلقة عنده هي تلك التي انتهت بمدّ، والقافية المقيدة هي تلك التي انتهت بساكن. ويقول العلمي في ذلك: «ولا فرق عندي بين الوصفين، فالفتح يقابل الاغلاق، والاغلاق يقابل التقييد.»[2].

---

[1] تحديد تمام حسان للمقاطع، انظر محمد العلمى، العروض والقافية، ص66.

[2] ويقول العلمي: تتساوى الحركة القصيرة والمدّ في الروي، حيث تخضع الاولى للإشباع، ص 73 والتعليق فى الهامش رقم 28.

والأخفش (المتوفى 217 هـ) وهو من أبرز اللغويين وفي الوقت نفسه من أهم العروضيين بعد الخليل يقرر في كتابه القوافي «أن العرب لا تعرف الحروف»[1]، وهي ملاحظة وجيهة في نظرنا ونحن بصدد الحديث عن أصغر وحدة في التفعيل أو الجزء الإيقاعي في البحر، أي السبب والوتد. وهذا يذكرنا بقول بعض النحويين بأن الكلام ينقسم إلى اسم وفعل، ويسقطون الحرف[2].

والفرق في الموقف بين القائلين بالمقطع والحرف هو أن الخليل لا يعامل الشعر بحساب الحرف بل بحساب الوحدة الصوتية الدنيا وهما الحرفان. لأن الحرف وحده لا وجود له، فلا تقول مثلا (لـِ) وتسكت، ولكن تقول: قُلْ. وهذا في الكلام عامة وليس فقط في الشعر.

ولذلك نجد ابن عبد ربه يقول: «وإنما ألّفت هذه الأجزاء من الأسباب والأوتاد»[3]، ولم يقل من الحروف والحركات والسكنات أو المقاطع أو الحركة والساكن.

فالكلام المؤلف (شعرًا) يتركب من ثنائي وثلاثي وما زيد إلى هذين من زيادات تصل بعدد الكلمة إلى سبعة في الأكثر؛ ولذلك جاءت التفاعيل من اجتماع السبب والوتد، وحيث الوتد ثلاثة، فلا تخلو الزيادة اليه بين 2 أو 4 أي سبب أو سببين اثنين، ولذلك فالتفاعيل خماسية أو سباعية. ولا حديث كما قلنا عن حرف بمفرده في الشعر لأنه لا وجود له في التركيب؛ أما ما كان من ذلك من حروف المعاني، فلا تكون إلا متصلة بما بعدها. والحرف إمّا ساكن أو متحرك، ويدخل المد في حكم السكون.

ونجد ملاحظات لغوية على غاية من الأهمية لدى ابن جني في حديثه عن أطوال الحركات بالمقايسة لحروف المدّ ولقضية السكون ونسبته إلى الحركة بمعنى من المعاني، يقول ابن جني: «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المدّ واللين، وهي الألف والواو والياء». فالمقصود من أبعاض أي جزء منها، ولذلك فهي قصيرة بقياس الجزء إلى الكل. ويضيف ابن جني قائلا: «فكما

---

[1] القوافي، ص 3.

[2] راجع ابن يعيش.

[3] العقد، 5/ 425.

أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والضمة والكسرة»[1]. ويقول شمس الدين أحمد في شرحه لمراح الأرواح: «ولا شك أن الحركات أبعاض المصوّتات»[2] . أي أن المدّ في الالف، مثلا، هو للفتحة، زيادة في كميتها.

أما السكون وعلاقته بالوقف، فقد أخذ حيزاً كبيراً في كلام القدماء. فالسكون كما يدل اسمه هو وقف الحركة. ولا يكون سكون إلا بعد حركة، ولذلك لا يتصور العرب ابتداء بسكون، لأن الكلام هو أصلا حركة اللسان. . وعندما تموت الحركة على الحرف الأخير من الكلمة أو الحرف الساكن يكون طول الحركة عليه كالمنعدم، قياسًا للحركة القصيرة، فالسكون إذن هو أدنى الحركة، بحيث يسمع الحرف الساكن دون أن يصوّت بصائت له مُدّة حركة كالحرف السابق عليه.

والقدماء يلحقون حروف المدّ بالسكون باعتبار اشتراطهم حركة قبل حرف المدّ ومن جنسه. فوجدوا أن المدة التي يستغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت قصير فصامت (لمْ) مساوية لتلك المدة التي يستغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت طويل (لا). وذلك على أساس عروضي؛ ويؤكد هذه الملاحظة تمام حسان في قوله: «إن الصرفيين حين نسبوا السكون إلى حرف المدّ عند الكلام عن التقاء الساكنين كما في ﴿الضَّالِّين﴾ و ﴿مُدْهَامَّتَان﴾، لم يقصدوا أن حرف المد مشكل هنا بالسكون (لأن المد والحركة لا يقبلان السكون ولا الحركة) وإنما قصدوا شيئًا شبيها باعتبار العروضيين أن حرف المدّ يساوي من حيث الكمية الإيقاعية حركة متلوة بسكون.»[3].

وإذا ترجمنا هذا الكلام إلى قياسات واعتبرنا المد وحدة، نقول إن الحركة نصف المد، والسكون نصف الحركة؛ فيكون (لا) في العروض يساوي (لمْ)، بتقدير ربع الوحدة الباقي في وزن (لمْ) يستغرقه الوقف. وهذه الفكرة نجدها لدى غويار في قياساته الموسيقية وكذلك العياشي.

---

[1] سر صناعة الإعراب، ج 1، ص 19.

[2] مراح الأرواح، ص 1200 .

[3] اللغة العربية معناها ومبناها، ص 71.

ويلاحظ في بعض الصيغ تبادلا في الموقع بين الخلو من الحركة (السكون) والفتح (الحركة)، كما في نهْرْ (بسكون الهاء) ونَهَرْ، وبحْرْ وبحَرْ.

فالقول بأن السكون هو الحركة الصفر وليس له تأثير سمعي، هو قول غير صحيح[1]، لأن الخليل ساوى بين (لم) و(لا) واعتبرهما معًا سببًا خفيفًا. وعلى ذلك يقرر مندور تساوى المقطع المتوسط المغلق (لنْ) مع المقطع الطويل (لا)، ويقول: «ويأتيه الطول من الزمن الذي يستغرقه الحرفان الصامتان، فهذا الزمن لا بد من حسابه.»[2].

ففي رأي العلمي لم يفهم إبراهيم أنيس لماذا ساوى العروضيون في حشو البيت بين مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح (لا) والآخر مغلق (لم)، ويرى «أن الدراسة الصوتية تؤكد لنا أن مثل هذه المساواة في زمن النطق بكل منهما غير معقول، بل تسجل الأجهزة الحديثة أن حرف المد من حيث زمن النطق به يكاد يبلغ ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكنًا.»[3]. لأنه لم يلاحظ أن السكتة التي تعقب المغلق تكمّل التسوية في الكمية بينهما.

وبذلك تجاوزت الدراسات اللغوية الحديثة نظرة مندور[4] التي تعيب على الخليل عدم تفطنه للمقطع، بل تؤكد عدم جهله بذلك ما دام نظر إلى الصوت في سلوكه ووظيفته داخل النظام، فهي إذن نظرة صوتية وظيفيّة، لا نظرة صوتيّة فحسب. ويُعتبر موقف الخليل والقدماء هذا سليمًا لأنّه نابع من لغة لا تعرف للصائت قصيرًا كان أم طويلا وجودًا مستقلا عن الصامت[5].

---

[1] راجع ما يقوله العلمى عن كمال بشر وغيره من اللغويين المحدثين، ص71.

[2] مندور، فى الميزان الجديد، ص 236.

[3] موسيقى الشعر، ص 325. ويتساءل العلمي (ص 72 هامش رقم 27) كيف أمكن للأجهزة الحديثة أن تقيس زمن حرف المد، لانه «ليس له وجود مستقل»! وهو مخطئ في تقديرنا لأن أنيس لم يقصد قياس المد مستقلا. فقط لم يوفق إبراهيم أنيس فى شرح سبب التساوي العروضى بين الحرف المتبوع بمد والحرف الصحيح الساكن.

[4] مندور، فى الميزان الجديد، ص 235.

[5] العلمي تحدّث بإطناب عن موقف تمام حسان في مناهج البحث في اللغة العربية من المقاطع وكيف قسمها إلى 5 وأشار إلى مقطع لا يأتي إلا في أول الكلمة ويتكون من صائت قصير وصامت، إشارة إلى أداة التعريف (أل) وكذلك إلى همزة الوصل. كما أشار إلى بحث د. كمال محمد بشر عن همزة الوصل وأشاد ببحثه العلمي الرصين.

ويبدو أن الخليل لم يكن محتاجًا إلى المقطع في العروض[1] لسببين: أوّلهما أنّ المتحرّك والساكن - وهما المفهومان الصوتيان المستعملان في عهده في الصرف واللغة والنحو - قدّما له ما هو في حاجة إليه لوصف الأساس الإيقاعي للشعر العربي. وثانيهما أنّ الأسباب والأوتاد، وهي الوحدات الصوتية التي بناها الخليل من المتحرك والساكن، هي أقدر على وصف ذلك الأساس، وأسلم من الناحية الوظيفيّة.

ويستغرب العلمي محقّا في دراسته من الموقف الذي اتخذه شكري عياد من الأسباب والأوتاد، لأنها تراءت له غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية[2]، فاعتبر من غير الممكن أن تستعمل لتحليل كلمات مثل (إليه، امتد، استقام)[3] . ويردّ العلمي مدافعا عن نظام الخليل بقوله: «إن الخليل لم يزعم أن الأسباب والأوتاد تصلح لتحليل الأصوات اللغوية عمومًا، وكل ما فعل أن جعلها وحدات صوتية في إيقاع الشعر لا في النثر، وذلك بلغة العصر يعني أنها وحدات وظيفية في مستوي كلاميّ بعينه هو الشعر.»[4].

وقد رأى الدكتور شكري عياد كذلك أن اعتماد المحدثين على المقاطع أنسب لكونها أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل[5]. وهذه نتيجة مبنية على مقدمته السابقة. وهي النظرة التي بنى عليها كذلك الدكتور مندور فهمه في دراسة الشعر العربي. ويقف العلمي موقفا معاكسا لعياد ومندور ويدافع عن نظام الخليل بحماس، معتبرًا أن الأسباب والأوتاد من حيث هي وحدات وظيفية في إيقاع التفاعيل التي تكوّن البحر هي الأنسب والأصلح لتحليل الشعر؛ أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عمومًا شعرًا كان أونثرا، «فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية، ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة.»[6].

[1] العلمى، ص 75.

[2] موسيقى الشعر العربى، ص 30.

[3] نفسه، ص 31.

[4] العروض والقوافى، ص 76.

[5] موسيقى الشعر العربى، ص 31.

[6] العروض والقوافى، ص 76.

ويلاحظ العلمي أن الدكتور عبد اللّه الطيب يميل إلى عدم صلاحية المقاطع لتوضيح الشعر[1]. ذلك أن الأوتاد والفواصل تبرز بيانا نغميّا لا تبرزه المقاطع[2] ومن ثَمّ يعتبر طريقة القدماء أقدر على توضيح الشعر من طريقة أصحاب الدعوة لنظام المقاطع[3]، لأنّ في الإيقاع ضربات لها أبعاد زمانيّة لا تصفها المقاطع إلاّ «وصفا تقريبيّا فجاء به في معرض التعليم من أجل التيسير والتبسيط، وليس المراد به التحليل والإستقصاء»[4]. أمّا تسمية الخليل للسبب سببا وللوتِد وتدًا، فلم تكن من باب الاعتباط الجائز بين الدال والمدلول - كما هو معروف - بل راعى فيها التناسب، ويفسّر ابن عبد ربّه ذلك فيقول: «وإنّما قيل للسبب سبب، لأنّه يضطرب فيثبت مرّة ويسقط أخرى، وإنما قيل للوتد وتد لأنّه يثبت فلا يزول»[5]. وقد أفاضت مصادر العروض في بيان هذا التناسب بين الاسم والمسمى، وربطت بين المنقول إليه - وهو بيت الشِّعْر - والمنقول عنه وهو بيت الشَّعَر.

ومن هذه الوحدات الإيقاعية الصغرى، وهي الأسباب والأوتاد[6]، بنى الخليل الوحدات الإيقاعيّة الكبرى، وهي الأجزاء أو التفاعيل.

وخلاصة القول، أن المدافعين عن نظام المقاطع في الشعر ينطلقون من مفهوم لغوي مجرد بينما يكتفى آخرون لأسباب وظيفية في تحديد البنية الإيقاعية للكلمات داخل الشعر على مبدإ المتحرك والساكن الذي أوضحه الخليل لا محالة وبنى عليه تعريف السبب والوتد. وهذا المبدأ هو الأوفق في نظرنا لوصف العروض العربي. وهو الذي مالت اليه في الأخير الدراسات الاستشراقية.

---

[1] المرشد، ص 831.

[2] المرجع نفسه، ص 815.

[3] المرجع نفسه، ص 810.

[4] المرجع نفسه، ص 809.

[5] العقد الفريد، 5/ 425.

[6] والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى. وقد روي عن الخليل أنّه ميّز بين الفاصلتين الصغرى والكبرى، فخصّ ثانيتهما باسم (الفاضلة) بالضاد المعجمة. انظر الأزهري، تهذيب اللغة 12/ 193. ابن منظور، اللسان 11/ 523 - 524، وقد نسب ذلك إلى الخليل صراحة. أمّا الزمخشري في القسطاس، 27 فنسب ذلك لبعضهم دون تحديد من هو. عن العلمي 77.

ثم يتناول العلمي الأجزاء أو الوحدات الإيقاعية من حيث عددها وكمّية مقاطعها ثم علاقة تركيبها بمبدإ التقليب الخليلي في المعجم؛ وأخيراً وظيفتها في البيت، والعلاقة بين صياغتها الصرفية ودلالتها الصوتيّة الإيقاعية.

فيستشهد بقول ابن رشيق: «جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية، منها اثنان خماسيان، وهما فعولن وفاعلن، وستة سباعية وهي مفاعيلن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات»[1]. وهي ثمانية هكذا في لفظها، ولكنّها في حكمها عشرة، إذا روعيت الوحدات الصوتية أو الأسباب والأوتاد التي تدخل في تركيبها. يقول السكاكي: «إلاّ أن اعتبارها على مقتضى الصناعة يصيّرها عشرة، بضمّ اثنتين اليها وهما مس تفع لن بقطع تفع عن طرفيه في موضعين، وفاع لاتن بقطع فاع عمّا بعده في موضع».

وإنما هي خماسية وسباعية، اعتماداً على عدد المتحركات والسواكن فيها؛ إذ أن المتحرك والساكن هما المفهومان اللذان بنى عليهما الخليل عروضه كما بُني عليهما الصرف والنحو واللغة.

وانتقد العلمي إبراهيم أنيس[2] الذي عدّ من مظاهر عدم تأسيس الخليل عمله على الأسس العلمية من الناحية الصوتية تقسيم مستفعلن وفاعلاتن إلى صورتين، ويردّ عليه بأن الخليل لا يقصد بالتمييز بين (مستفع لن) و(مستفعلن) وبين (فاع لا تن) و(فاعلاتن) تفريقًا بين الأسس الصوتية المجردة في الصورتين، بل تفريقًا بين الأسس الصوتية الإيقاعية بصفة خاصة، فتقسيم فاعلاتن إلى صورتين ومستفعلن إلى صورتين كذلك، له أساس وظيفي إيقاعي.

ويبرز ذلك عند تحليل الأساس الإيقاعي بين الصورتين في كلّ تفعيلة، فـ (مستفعلن) تتكوّن من سببين خفيفين (يجوز حذف أحد ساكنيهما أو هما معا) ووتد مجموع (لا يجوز أن يُمس بتغيير إلاّ في العروض والضرب، بينما (مستفع لن) تتكوّن من سبب خفيف (يجوز حذف ثانيه)، ووتد مفروق (لا يجوز أن يُمسّ ثانيه الساكن أبدًا) وسبب خفيف (يجوز حذف

[1] ابن رشيق، العمدة 1/ 135.

[2] موسيقى الشعر، ص52 - 53.

ثانيه). وما قيل عن الفرق بين هاتين، يقال في الأخريين، بما يناسب وضعهما الإيقاعي ووضع مكوناتهما. ويُظهر مبدأ تركيبها ما يلي:

أ) - أن الوتد لا يتكرر - مجموعا كان أم مفروقا - في أي جزء.

ب) - لا بدّ للسبب من أن يجامع الوتد.

ج) - إذا تكرّر السبب فذلك الجزء السباعي. وإذا لم يتكرّر فذلك الخماسي ولا يتكرر أكثر من مرّة.

ويبرز من خلال هذه الأركان الثلاثة، أن للجزء عند الخليل خاصية أساسية، وهي أنّه لا يحتمل أكثر من وتد واحد. ولهذه الخاصية دلالتها، ذلك أن أطول الأجزاء عند الخليل هو السباعي. وهو في رأي العلمي أقصى ما يميل إليه الشعر العربي في أبعاده الإيقاعية، متفقة كانت أم متناسبة. فإذا تكوّن الجزء من وتدين وسبب، نتج الثماني، وهو ما استبعده نظام الخليل حفاظًا على مبدإ الاتفاق والتناسب. أمّا إذا تكوّن من ثلاثة أسباب ووتد، فذاك التساعي، وهو مستبعد عند الخليل في رأي العلمي للغاية السابقة نفسها وإن كان حازم القرطاجنّي يثبت الثماني والتساعي[1].

ويتضح من خلال تحليل الأجزاء إلى وحداتها، أن الوتد في الخماسي إمّا أن يتقدّم السبب أو يتأخّر عنه؛ وفي السباعي، إما أن يتقدم أو يتأخر أو يتوسط بين سببين. ومن هذه الحالات الثلاث تتكوّن آليّة إنشاء الجزء أو الوحدة الإيقاعية في نظام الخليل. وهذه الآليّة أو هذا المبدأ شبيه بمبدإ آخر طبّقه الخليل في معجمه، وهو مبدأ التقليب. وهو إنما اصطنع هذه الطريقة لكي يحصر مواد العربية في معجمه وحتّى لا تغيب عنه مادة من موادها، فوجد أنّ المادة الثنائية تنتج حالتين (بعّ، عبّ)، والثلاثية تنتج ستّا (عبد، بعد، دعب، عدب، بدع، دبع)[2]. ويلاحظ العلمي بأنه «يقابل الجزء في العروض المادةَ في اللغة؛ أمّا حروف المادة اللغوية فتقابلها الأسباب والأوتاد في الأجزاء»[3].

---

[1] العلمى، ص 83.

[2] د. حسين نصّار، المعجم العربى 1/ 221.

[3] العلمى، ص 83.

ويلاحظ كذلك الباحث نفسه أنه ليس في أجزاء العروض عند الخليل رباعي أو سداسي كما في مواد اللغة ولذلك حصر الخليل التقليب في ثنائي الوحدات (سبب ووتد، أي خماسي الحروف) وثلاثيها (سببين ووتد، أي سباعي الحروف). والتقليب في الوحدات الأخيرة ينتج حسابيا الأجزاء التالية (ولم يحتفظ إلا بما جاءت مستجيبة للإيقاع في كل مجموعة التفاعيل المعتمدة عروضيا):

(أ)

1- (مَفَا) (عِي) (لُنْ) = مفاعيلن   4- (مَفَا) (لُنْ) (عِي)

2- (عِي) (لُنْ) (مَفَا) = مستفعلن   5- (لُنْ) (عِي) (مَفَا)

3- (لُنْ) (مَفَا) (عِي) = فاعلاتن   6- (عِي) (مَفَا) (لُنْ)

(ب)

1- (فَاعِ) (لا) (تُنْ)   4- (فَاعِ) (تُنْ) (لا)

2- (لا) (تُنْ) (فَاعِ) = مفعولات   5 - (تُنْ) (لا) (فَاعِ)

3- (تُنْ) (فَاعِ) (لا)   6- (لا) (فَاعِ) (تُنْ)

(ج)

1- (مُفَا) (عَلَ) (تُنْ) = مفاعلتن   4- (مُفَا) (تُنْ) (عَلَ)

2- (عَلَ) (تُنْ) (مُفَا) = متفاعلن   5- (عَلَ) (مُفَا) (تُنْ)

3- (تُنْ) (مُفَا) (عَلَ)   6- (تُنْ) (عَلَ) (مُفَا)

ففي المجموعتين أ و ب يلاحظ تكرار أجزاء في كل منهما لعدم الاختلاف بينها. فالحاصل أربعة أجزاء. وفي المجموعة ج، جزءان فقط مستعملان في الشعر والأربعة الباقية لم تدخل في أي نسق إيقاعي. فالحاصل ستة أجزاء سباعية، إضافة إلى الجزئين الخماسيين، فعولن و فاعلن.

ولا شكّ أنّ الخليل، وهو يبني الأجزاء من الوحدات الصوتية، كان يرمي من وراء ذلك إلى إبراز دلالتها الايقاعية. إذ ليس لهذه الأجزاء من

دلالة سوى ذلك. فالتفاعيل حقيقة أساسيّة في الشعر العربي لا يستطيع أحد أن يغفلها أو ينكر عبقريّة الخليل في توضيحها.

ويظهر أن وصفها بالأجزاء راجع إلى أن الايقاع الكلي في البيت يتكون من تكرار الوحدة الإيقاعيّة الأساسيّة وحدها أو بالتبادل مع غيرها، وقد سمى مندور ذلك بالتساوي Isométriques في الحالة الأولى وبالتجاوب Symétriques في الحالة الثانية، اقتباسًا من العروض الأوروبي[1].

ويعتبر العلمي[2]،وهو يرد على عبد اللّه الطيب حول "تقريبية" هذه الأجزاء في الشعر بسبب الزحاف، خلافًا لصورتها الأصلية في البحور، بأنّ طريقة الخليل تقارب حدود الكمال وليست تقريبية، لأنّ التفاعيل غرضها وصف إيقاع الشعر المشخص في اللغة لا الايقاع الموسيقي المجرّد[3]. أمّا إتيانها تامة ومُزاحفة، فذاك من مظاهر مشارفتها حدود الكمال، لا من مظاهر تقريبيتها، لأنّ تعدد صور التفعيلة الواحدة إحاطة بتلوّنات الايقاع. وليست التامة منها بمغنيّة عن المزاحفة، ولا المزاحفة بمغنيّة عن التامة، رغم أنّ العلاقة بينهما أساسية ووطيدة. ولم يزعم الخليل أن إحداهما تغني عن الأخرى، ولو فعل لكان وصفه للإيقاع تقريبيّا ما في ذلك شك[4].

وخلافًا لشكري عياد يعتبر العلمي التفاعيل تصويرًا وتحليلا للنظام الايقاعي في آن واحد[5]. وقد صاغ الخليل هذه الأجزاء من الصيغ الصرفيّة، لاسم الفاعل أربعًا، ثلاث منها في حالة المذكر المفرد (فاعلن - مستفعلن - متفاعلن)، وواحدة في حالة جمع المؤنث (فاعلاتن)، ومن الصيغ الصرفية لاسم المفعول اثنتين في حالة الجمع (مفاعيلن ، مفعولات)، ومن صيغ المبالغة واحدة (فعولن)، ومن صيغ المصدر واحدة (مفاعلتن). ونوّن سبعًا منها وأظهر نونها. ولم يقف في طريق تنوينه لواحدة من السبع أنّها ممنوعة من الصرف، فقد صرّفها ونوّنها. أمّا الثامنة (مفعولات) فلم ينوّنها، وحرّك

---

[1] فى الميزان الجديد.

[2] العروض والقافية، ص 87.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

[5] العروض والقافية، ص 88.

آخرها، ممّا يدلّ على أنّه منعها من الصرف.

ولم يجعل العلاقة بينها وبين ما يقابلها من كلام في بيت الشعر علاقة صرفيّة بل علاقة صوتية فقط. فلو اشترطنا العلاقة الصرفية لجاء الشعر على نحو هذا البيت من الكامل:

متدافع متداخل متصاعد   متآكل متهالك متناوم

ذلك أنّ العلاقة التي تقوم بين كلمات بيت امرئ القيس وأجزائه الإيقاعيّة صوتيّة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فبين (قفا نب) و(فعولن) علاقة صوتيّة لا صرفيّة، وكذلك بين (كِ من ذكرى) و(مفاعيلن)، و(دخول) و (فعولن)، و (فَحومَلِي) و(مفاعلن).

فبينما تنتمي (فعولن) في الصرف إلى صيغ المبالغة، ينتمي ما يقابلها إيقاعيا في أوّل بيت امرئ القيس إلى ما يلي: (قفا) فعل، (نَبْ) جزء من فعل، وقس على ذلك بقية الأجزاء وما يقابلها.

ومن هذا يتضح أن المقصود هو حكاية الإيقاع عن طريق صيغ صرفيّة، وليس حصر العلاقة بين الجزء وما يقابله من كلام في الجانب الصوتي الإيقاعي بمانع أن يتوافقا في الصيغة الصرفية.

وإنّ طبيعة الترابط في الكلام تجعل الوحدات (والأجزاء هي التي تمثلها) يتّصل آخرُ بعضها بأوّل البعض بل إنّ ذلك لا يقع في الشطر فقط، بل قد يتعداه إلى البيت كله، وذلك هو التدوير.

وهكذا يعتبر العلمي الوحدات متصلة في سياق إيقاع البيت وإن كانت منفصلة منعزلة[1]، وإذا أمكن تصوّرُ القدر أو الحقل الموسيقي Mesure في الموسيقى ينفصل عن غيره من الحقول، فإن الوحدة الايقاعية في عروض الخليل ذات طبيعة سياقية، لا يتصوّر وجودها إلاّ متصلة مع غيرها من الوحدات رغم أنّها وحدات منفصلة عن بعضها من الناحية النظرية. ويُثبت هذا أن إنشاد الشعر بعزل الوحدات الإيقاعية عن بعضها لا يعكس إلاّ افتعال المنشد.

---

[1] العروض والقافية، ص 90.

ويتساءل العلمي عن سبب اختيار الخليل هذه الصيغ الصرفية دون غيرها لوصف الوحدات الايقاعية الأساسية في بيت الشعر. ولا يقدم في الحقيقة إجابة مقنعة وإنما يقول فقط لأن غيرها لا يحقق الشرط الايقاعي. ولكن لماذا لم يعتمد مثلا، يُفاعِلْ في مقابل فعولن و مُفتعِل في مقابل فاعلن. يقول الباحث: «ولم يختر تلك الصيغ مثلا لسبب يتضح إذا نحن أنصتنا بانتباه إلى أجزائه، فإنّ سبعة من جملة الأجزاء تنتهي بنون ساكنة، وجزءا واحداً فقط لا ينتهي بها» وهو مفعولات، «ولكن سياق بحره الأول المنسرح ذو طبيعة تركيبية خاصة تخفي انتهاءه بالتاء المتحركة وبحره الثاني السريع يسكن تاءه المتحركة أو يحذفها.»[1].

وكما خاض الدارسون في تركيب البحور من تفاعيل وتولّد هذه من أسباب وأوتاد خاضوا كذلك في تولّد البحور بعضها من بعض في دوائر مختلفة. ونحن نعتقد أن الخليل وضع أمامه الأشعار وجعل يتبينها وتداً وتداً وسبباً سبباً، وهكذا خرجت التشكيلات الممكنة من الأجزاء (التفاعيل) ولم يبن القضية في ذهنه بناء نظريّا ويذهب بها إلى الأوزان ليقيسها عليها. فالتقطيع إلى تفاعيل خرج له ولم يفرضه. وبطبيعة الحال طالما خرجت له التفاعيل في الأوزان ففكرة الدوائر خرجت له كذلك عن ملاحظة التقطيع إلى متحرك وساكن ودوران الايقاع نفسه. بحيث نرفض فكرة التمحّل التي يتهمه بها بعض المحدثين في صنع الدوائر والتفاعيل. ولذلك فإن فكرة التساوي والتجاوب في الأجزاء التي لاحظها مندور ليست قائمة في ذهن الخليل، بدليل أن التجاوب والتساوي ليس عامًا في كافة الأوزان، فهناك التام والمشطور والمنهوك.. الخ.

والبحور لا تتعدى الخمسة عشر بحراً في شعر العرب، وصورها لا تتعدى ثلاثًا وستين صورة[2]. ولقد نُسب[3] إلى ابن عبد ربه خلافه على الخليل

---

[1] المرجع نفسه، ص 91.

[2] الشنتريني، المعيار ، ص 18.

[3] العلمي، ص 116. يستند الباحث الى الزمخشري الذي يرى أن «تجاوز العرب في أوزانها غير محظور في القياس» ليقرر ان الخليل نفسه قد يكون قال بذلك في كتابه الضائع. ومن هنا يأتي انتقاده لقول ابن عبد ربه في ارجوزته المخالف للخليل في هذه المسألة.

في القول بجواز غير البحور والتفاعيل التي قررها، ويسجل عليه التناقضَ بين ما قرره في أصل عمله وما جوّزه، أو بجواز غير ما قرره في شعر العرب من عروض في حين جعل أصله فيما قرره كل ما قالته العرب، لو جوّزنا ذلك لجوّزنا اختلافهم في اللغة. ويبدو لي أن هذا فهم خاطئ عن ابن عبد ربه، لأنه لم يبدر منه ما يدل على أدنى مخالفة للخليل ولا سجل أحد عليه مثل ذلك. ولكنه الوهم في أن نحصل على ما نقرر على ضوئه أن الخليل لم يسدّ الباب على تطوّر الشعر العربي. ولكن، هل كان الخليل يفكر في هذه القضية مطلقًا؟ إنه كان في حالة استقراء للشعر وإخراج ما كان نتيجة للاستقراء، أما الاحكام المعيارية من نوع أغلق الباب على تطور الشعر بسبب العروض فلم تكن فكرة لتخطر بباله. وكأني بابن عبد ربه يسجل فقط احتمال قول قائل، أو يردد صدى ما قاله بعضهم، بينما في آخر الأبيات[1] يقرر أن:

ليس للخليل من نظير   في كل ما يأتي من الأمور

لأن اعتبار تلك الأبيات المنتقدة لدعوى الخليل وتناقضه لو صدرت عن ابن عبد ربه لكانت جارحة جدًا وبمثابة غض منه ولا تسمح بوجود ذلك البيت في الخاتمة ينوه بشأنه ذلك التنويه الذي لا مزيد عليه.

ب) الدراسات العروضية في عالم الاستشراق

نتناول هنا بحوث المستشرقين في العروض العربي انطلاقًا من مطالعتنا لعدد من كتبهم نفسها ومقالاتهم التي وضعوها بلغاتهم الأصلية، وكذلك أعمالهم المترجمة. ونعرض خصوصًا لأهم آرائهم في العروض ومقترحاتهم لسبر أغوار الإيقاع في نظام الخليل؛ كما سنعرض لما كتبه عنهم أبرز الدارسين العرب تحليلا أو نقدًا لنظرياتهم. ونعلل أسباب إشادة بعضهم بدقة علم المستشرقين وجهودهم في النفاذ إلى حقيقة الإيقاع في بحور الخليل مستخدمين الأساليب العلمية المتطورة والمناهج العصرية للبحث والاختبار؛ وأسباب تهجم جماعة عليهم ورميهم بالتطفل على ميدان لايدركه - حسب

[1] المذكورة في العقد، 5/442 .

زعمهم - إلا المتخصصون من أهل اللغة ومن يتوفر فيهم شرط قول الشعر وغير ذلك من الشروط اللازمة لمن يريد أن يكون له قول صحيح في العروض.

على أنه يجدر بنا في هذا المجال أن نشير إلى عدد هائل من الكتابات في العروض ألفها مستعربون مشهورون. ومعظمهم أثاروا مشكلة الإيقاع الشعري عند العرب ودرسوه، وحاولوا بطرق وأساليب مختلفة أن يستكشفوا مجاهل هذا العلم، واستخدموا من أجل ذلك معارفهم الواسعة باللغات الشرقية ولغات أممهم القديمة للتحليل والمقارنة، معتمدين أحدث ما توصل اليه علماء اللسان والصوتيات والموسيقى من قوانين وحقائق علمية. ولدينا من هذا التراث البحثي الاجنبي حول العروض كتبا عديدة باللغات الأوروبية الأكثر رواجًا وهي بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية. ومعظم أعمال المستشرقين بقي الاطلاع عليها في دائرة ضيقة، إذ لم يترجم منها إلى العربية إلا القليل.

وإذا رجعنا إلى الطريقة التي توخاها المستشرقون في دراسة العروض كما يصورها مثلا كتاب المستشرق الإنجليزي ورايت *A Grammar of The Arabic Language* وجدنا أنهم لا يكتفون بتحليل الشعر إلى مقاطع، بل ينظرون إلى النسب القائمة بين هذه المقاطع على أساس العروض الكلاسيكي أي على أساس الأقدام. ولما كانت التفاعيل عادة أطول من الأقدام المألوفة في العروض، وأن الوزن الواحد قد يتألف من المراوحة بين تفعيلتين مختلفتين، نراهم ينظرون إلى الوحدة المتكررة، ويجعلون المقطع المزاحف أحيانًا هو الأصل بدلا من المقطع الصحيح؛ والغاية من ذلك هو أن يستقيم لهم إخضاع الوزن لقدم من الأقدام التي تقوم عليها الأوزان الأوروبية.

ومن الأقدام الشائعة في العروض الأروبي والمأخوذة عن العروض اليوناني الإيامب Iambe (ں ــــ)، وهو مقطع قصير يليه مقطع طويل أو مقطع غير منبور يليه مقطع منبور تبعًا لكون العروض كميا أو نبريا فيجعلون هذه القدم أساسًا لأوزان الرجز والسريع والكامل والوافر، ويسمونها الأبحر الإيامبية. ويقطعون بحر الرجز مثلا على هذا النحو: ں ــ ں ــ / ں ــ ں ــ / ں ــ ں ــ. متفعلن / متفعلن / متفعلن. ويقطعون الكامل على

هذا النحو: ̆ ــــ ــــ / ̆ ــــ ــــ / ̆ ــــ ــــ. متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن. (العلامة ̆ تدل على أن المقطعين القصيرين يمكن أن يقلبا مقطعًا طويلا). ويقطعون الوافر على هذا النحو: ــــ ̆ ــــ / ــــ ̆ ــــ / ــــ ̆ ــــ. مفاعلتن / مفاعلتن/ مفاعلتن / مفاعلتن.

ويتبعون الهزج بقدم ثانية وهي الأنتيباستك Antipastic (ں ــــ ــــ ں) فيجعلون الأصل في تفعيلته الكف[1]؛ ويسمون الأبحر الثلاثة: المتقارب والطويل والمضارع أبحرًا أمفيبراخية Amphibraque، والأمفيبراخ مقطعان قصيران يتوسطهما مقطع طويل (ں ــــ ں)، وأقرب أوزان هذه المجموعة إلى الانضباط عليه المتقارب، فكل تفعيلة من تفاعيله إنما هي قدم أمفيبراخية، ولكن مع جعل التفعيلة المقبوضة هي الأصل (فعول). أما الطويل فلكي يتفق مع هذه القدم ينبغي تقدير عدة زحافات فيه، هذه الزحافات لا تجتمع إلا إذا كان الوزن قبيحًا: القبض في فعولن والقبض والكف معًا في مفاعيلن. فتصير ں ــــ ں / ں ــــ ں ں / ں ــــ ں / ں ــــ ں ں. فعول / مفاعل / فعول / مفاعل. وقد قدروا ذلك حتى لا يبتعد الوزن ابتعادًا شديدًا عن القدم التي اعتبروها أصلا له. أما المجموعة الرابعة فتتألف من المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب، ويسمونها المجموعة الأنابستية، والأنابست Anapeste هي قدم تتألف من مقطعين قصيرين يليه مقطع واحد طويل (ں ں ــــ) فهي شديدة الشبه بالأيامب، وكثيرًا ما تتعاقبان. ويحللون المتدارك طبقًا لهذه التفعيلة على النحو التالي: ̆ ــــ / ̆ ــــ / ̆ ــــ / ̆ ــــ. فعلن / فعلن / فعلن / فعلن. أما المجموعة الخامسة والأخيرة فتشمل أوزان الرمل والمديد والخفيف والمجتث، ويعتبرونها أوزانًا «أيونية». والقدم الأيونية تتألف من مقطعين قصيرين يليهما مقطعان طويلان. ويستقيم تقطيع الرمل على هذه التفعيلة بلا عناء، مع زحاف واحد اعتبره العروضيون العرب مقبولا، وهو الخبن. فيصير: ں ں ــــ ــــ / ں ں ــــ ــــ / ں ں ــــ ــــ. فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن. أما سائر أوزان هذه

---

[1] الكف في العروض هو حذف السابع من الجزء، نحو حذفك النون من مفاعيلن، فتصبح مفاعيل.

المجموعة فلا بد أن تطرأ فيها زحافات أكثر، وتظل مع ذلك بعيدة بعداً شديداً أو يسيراً عن أصل القدم، ففي بحر الخفيف مثلا تستحيل التفعيلة الوسطى بالخبن إلى قدمين أيامبيتين. والقدم الأيامبية نصف القدم الأيونية فيمكن أن يقال إذن إن بينهما قرابة على أن ذلك لا ينفي اختلاف الإيقاع فيما بينهما اختلافاً محسوساً.

والسؤال المطروح، في هذه المسألة المتعلقة ببحث المستشرقين في العروض العربي، هو هل احتفظ المستشرقون في تقطيعهم للأوزان العربية بتفاعيل الخليل واكتفوا بتحليلها إلى مقاطع كما يقول مندور، أم استغنوا بالتحليل إلى مقاطع عن استخدام التفاعيل كما ينسب إليهم إبراهيم أنيس؟ وذلك في قوله:

1- التفاعيل لا مكان لها في طريقتهم، ولكنهم يشيرون إلى تقطيع البيت حسب التفاعيل، إما للمقابلة بينه وبين طريقتهم، و إما لأنهم استطاعوا اخضاع التفعيلة، بشيء من التعديل، لهذه الطريقة. فهم إذن لا يحللون التفعيلة إلى مقاطع، بل لا يعتمدونها في طريقتهم أصلا وإن أشاروا إليها.

2- على أنهم لايقفون أيضًا عند تحليل الوزن إلى مقاطع، لأن وحدة الوزن عندهم ليست هي المقطع ولكنها القدم التي تتألف من عدة مقاطع على ترتيب خاص.

والمجموعات التي يقسمون إليها البحور تفضل دوائر الخليل من حيث الجمع بين بحور متشابهة الإيقاع. فالإيقاع الخاص لوزن من الأوزان، كما عبر عنه عياد في كتابه بهذه الصورة يمكن أن يلاحظه كل من يجرّب أن يحدث إيقاعًا بطريقة بسيطة كالنقر بالإصبع، يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته أو نقراته، بمعنى أن الوزن لا يطرد ولا يستقيم إلا إذا بدأنا بأن نقرنا نقرة قوية أتبعناها نقرتين ضعيفتين ثم جئنا بالترتيب المضاد.

ودوائر الخليل، في نظرهم، لا تلحظ الترتيب مطلقًا بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله؛ في حين أن مجموعاتهم تقوم على ملاحظته. وهي قضية هامة في الإيقاع لاحظها أكثر من باحث من المعاصرين العرب،

ووجدوا نتيجة لذلك أن دوائر الخليل لاتعني شيئًا أكثر من الجمع الآلي بين عدد من البحور، في حين أن مجموعات المستشرقين تمثل فصائل من الإيقاعات واستدلوا على ذلك بأوزان الكامل والرجز والسريع التي وزعت عند الخليل على دوائر ثلاث، في حين أنها تدخل في مجموعة واحدة في تصنيف المستشرقين، وذلك لشدة تشابهها.

على أن تحليل المستشرقين للأوزان العربية يبقي في نظر العرب شديد النقص حين يهمل التغيرات المختلفة التي تطرأ على التفاعيل بالزحاف، أو على الأصح حين يتم اختيار نوع واحد منها؛ والمقصود بالتفاعيل الخليلية الكلمات التي تحكي الوزن الشعري، لا باعتبارها وحدات صوتية مطلقة ينحل إليها الوزن العربي، وربما كان هذا أصدق وصف لها. وبناء على ذلك فإن أي طريقة عروضية جديدة يجب أن ترجع إلى التفاعيل في مختلف أشكالها حيث نجد صور الأوزان العربية حتى تكتمل رؤية الايقاع في الشعر العربي.

فالمستشرقون باختيارهم صورة واحدة من صور التفعيلة لأنها هي التي تتفق مع القدم التي اعتبروها أصلا، وبإهمالهم بقية الصور، غير محقين، بل يعتقد عياد مثلا أن ضبطهم لإيقاع الشعر العربي بهذه الطريقة ناقص. فمثلا بالنسبة إلى بحر الرجز، الذي اعتبروه هو «البحر الأيامبي» بأتم معنى الكلمة في العروض العربي، نجد أنهم قد جعلوا «مستفعلن» فيه مخبونة أي «متَفعلن»، ولكننا نعلم أنها ترد تامة وترد مطوية «مفْتعلن». وهكذا على رأيهم يصح أن يأتي بيت الرجز على هذه الصورة: متفعلن / مستفعلن / مفتعلن (ں — / ں — / — — / ں — / — ں / ں —). ونتساءل مع عياد إلى أي حد سلمت القدم الأيامبية في مثل هذا البيت؟ وهل يبيح التصرف اليسير في الوزن المعترف به للشاعر أن يرتكب تغيير قدمين تغييراً يخرج بإحداهما إلى الترتيب المضاد، وهو في نظر اللغويين أقبح ما يكون من التغيير؟

على أن البحور ذات التفعيلة الواحدة تبدو، على طريقة المستشرقين، أكثر اتساقًا بكثير من البحور ذات التفعيلتين، فهذه يصعب في الواقع أن نتبين وحدة الوزن فيها، حتى إذا اعتبرناها أوزانًا مركبة كالأوزان المركبة في

الموسيقي التي تتألف من وزن ثنائي أساسه نقرتان، ووزن ثلاثي أساسه ثلاث نقرات. ويكفي أن ننظر إلى تحليلهم لبحر الطويل أو الخفيف، لنلاحظ - كما أشار عياد - أنهم، في الطويل مثلا، بعد أن قبضوا تفعيلته الأولى وجمعوا بين القبض والكف في الثانية، وهو غير جائز عند العروضيين، بقي في مفاعل مقطع قصير زائد. والعروض الكلاسيكي الأوروبي إذا كان يبيح للشاعر زيادة مقطع أو نقص مقطع دون الإخلال بقاعدة الترتيب الملحوظة في القدم فإنه يجعل ذلك رخصة للشاعر غير ملتزمة يلجأ إليها للتحرر من رتابة الإيقاع. ولكنها هنا كما يقرر عياد هي جزء من الإيقاع نفسه، بل جزء أساسي، لأنها تفرق بين وزني المتقارب والطويل، والملاحظ أن الأذن تحس الفارق بينهما واضحًا.

وقد تنبه أوائل من درسوا العروض من المستشرقين، منذ إيوالد وفرايتخ ومن تبعهما، إلى أن الأقدام التي حللوا إليها الأوزان العربية لا تفي بالكشف عن أسرار الإيقاع في هذه الأوزان. ولاحظوا أنه يوجد تغيير يطرأ على كم المقاطع الطويلة والقصيرة في مواضع النبر، ولكنهم لم يهتموا في أول الأمر بتتبع هذه المواضع. وما وضع مندور لفكرة «نواة البيت» إلا محاولة كان يسعي من ورائها إلى سد الخلل الذي لوحظ على طريقة المستشرقين. إلا أن هذه المحاولة تبقي منقوصة في نظر المتتبعين لأبحاثه المنشورة، لأنه، أي مندور، أهمل البحث في موقع هذه «النواة» عبر سائر أجزاء البيت، وهو ما يعبر عنه بعلاقة النبر بالكم، ثم إنّ مندور اقتصر على تفسير الزحاف عمومًا بأنها عمليات تعويض في إلقاء الشعر، فإذا حذف مقطع قصير أو قصّر مقطع طويل أطيل مقطع مجاور له ليعوض عن هذا الحذف أو هذا القصر وهذا مخالف لنظرية غويار. ولعل أكبر محاولة للبحث عن علاقة النبر بطول المقاطع في العروض العربي هي تلك المحاولة التي قام بها المستشرق الفرنسي غويار في كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي".

ويشهد له بذلك معظم من رجعوا إلى كتابه من الباحثين المصريين وخاصة بعدما وقعت ترجمته وانتشر خبره بين الدارسين في الجامعات المصرية عن طريق الدكتور شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي".

ونستعرض تقديم عياد لهذا الأثر المهم في الدراسات العروضية الحديثة فهو يعتقد أولا أن غويار أقام نظريته هذه على أساس موسيقي صرف، وعنده أن الأوزان العربية كلها تتكون من أزمنة أربعة (4/4)، ويمكننا أن نتصور هذا الوزن إذا نقرت بالإصبع أربع نقرات على مسافات زمنية متساوية، وجعلنا الأولى نقرة قوية، والثانية ضعيفة، والثالثة أقل من الأولى، والرابعة ضعيفة كالثانية، ويغلب في نظره أن يشغل الزمن الضعيف بنقرتين، أوربما بثلاث، في حين يشترط في الزمن القوي أن يشغل نقرة واحدة؛ ولما نعوض كلمة «نقرة» بكلمة «حرف» أو «مقطع» نتصور الأوزان العربية كما يتصورها جويار.

وفي نظر جويار - أن الوزن العربي - أي وزن عربي، يتكون إذن من مقطع منبور، ويقصد به طبعًا النقرة القوية، وقيمته زمن موسيقي، يليه مقطع ثان غير منبور، قيمته زمن موسيقي أيضًا، أو مقطعان، أو ربما ثلاثة، قيمتها مجتمعة زمن موسيقي كذلك، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوي، وقيمته زمن موسيقي أيضًا.

وجويار يهتم بتفاعيل الخليل، ويرى أنها تصور عدد المقاطع وكم كل منها وتصور أيضًا مواضع النبر. وقد بدأ بفرض ميزانه الرباعي 4/4 على أساس أن هذا الميزان يطابق طرقات الحدادين التي يقال إنها أوحت إلى الخليل بوضع علم العروض. فيضع النبر الأساسي على أول مقطع طويل من التفعيلة ثم يترك مقطعين قصيرين أو مقطعًا طويلا يقدر أنه غير منبور، ويضع النبر الثانوي على المقطع الطويل التالي. وبعد ذلك حقق صحة مواضع النبر بمطابقة ما افترضه على دوائر الخليل، فإذا كان قد قدر النبر في متفاعلن مثلا على «فا» و «لن» فيجب أن يكون النبر في مفاعلتن، تفعيلة الوافر التي تشترك مع الكامل في دائرة واحدة، على «فا» التي تقابل «لن» في الكامل، و«تن» التي تقابل «فا».

وبناء على ذلك الفرض وهذا التحقيق حدد مواضع النبر في التفاعيل السبعة، مع ترك مفعولات التي يرى أنها تفعيلة مصنوعة مجافية للذوق العربي، كما يلي:

أولاً – فا علن، فا علا تن

ثانيًا – فعو ــ لن، مفاعيلن، مفاعلتن

ثالثًا – متفاعلن، مـسـتـفـعـلـن.

ويلاحظ أن الشَّرطة في فعولن تدل على امتداد المقطع الطويل السابق لها بما يوازي زمنًا كاملا، وذلك حتى يتوسط بين الزمنين القويين زمن ضعيف كامل. وقد علق شكري عياد على هذه الأقسام الثلاثة للتفعيلات وعلى تحديد جويار لمواضع النبر منها، ولاحظ أن الفرق بين هذه الأقسام ينحصر في وقوع النبر الأول في القسم الأول منها على أول مقطع في التفعيلة، وفي القسم الثاني بعد نصف زمن ضعيف، وفي الثالث بعد زمن ضعيف كامل، يتألف إما من مقطعين قصيرين (أو بسيطين كما يسميهما جويار)، أو إلى مقطع طويل (مركب) واحد[1]. ويستعمل هذا الوصف في العروض للدلالة على المقطع المتوسط عند اللغويين، سواء أكان مفتوحًا مثل «لا» أو مغلقًا، مثل «لم»، لأن العروض لا ترد فيه مقاطع طويلة إلا في أواخر الأبيات. كما أنه لا يقصد بالزمن الكامل ما يدل عليه هذا الإصطلاح في الموسيقى، بل الوحدة الزمنية التي تدل على مقطع منبور، ويرمز لها جوياز بعلامة «الكروش» في الترقيم الموسيقي.

اهتم جويار أيضًا بقضية الزحافات التي تطرأ على هذه المجموعات الثلاث، وهي مسألة تتعلق بالترتيب في الوزن لا تقل أهمية عن النبر، ولاحظ أن تفعيلة كل مجموعة يمكن أن تتغير بسهولة إلى تفعيلة أخرى في نفس المجموعة، على حين أن الزحاف لايمكن أن يحيلها إلى تفعيلة في مجموعة مغايرة. فمفاعلتن مثلا يمكن أن تتحول بسهولة إلى مفاعيلن، والعكس ممكن عنده، وإن كان العروضيون يرون غير ذلك، فعندهم أن مفاعلتن يمكن أن تصير إلى مفاعيلن، أما مفاعيلن فلا تصير إلى مفاعلتن، وهذا يصدق على متفاعلن ومستفعلن، ولكن فاعلن لا تصير بالزحاف إلى فعولن، لأن نبر الأولى يقع على المقطع الأول، ونبر الثانية يقع على المقطع الثاني. ويستثني من ذلك أن تفعيلتي المجموعة الثالثة: متفاعلن ومستفعلن، يمكن أن تصيرا إلى مفاعلن، والسبب حسي تمامًا، لأنه وإن كانت المجموعة

[1] موسيقى الشعر العربى، ص ٦٩.

الثالثة مبدوءة بمقطعين قصيرين غير منبورين، أو مقطع طويل غير منبور، ومفاعلن مبدوءة بمقطع واحد قصير غير منبور، فإن الأذن لا تلحظ اختلافًا كبيرًا في الحالتين لأن الناطق ينتقل بسرعة من المقطع غير المنبور أو المقطعين غير المنبورين إلى المقطع المنبور.

ثم إن التغير يسير في داخل كل مجموعة إذا وقع في المقاطع غير المنبورة: مفاعيلن تصير مفاعلن، ومفاعلتن تصير مفاعلن كذلك، هذا عدا الأمثلة السابقة التي يلاحظ جميعها أن الزحاف، سواء أكان بالحذف أو بالتسكين، أي بتقصير المقطع أم بإدماج مقطعين قصيرين في مقطع طويل، إنما كان في المقاطع غير المنبورة. على أنه من العروضيين من يرون غير ذلك، فهذا الدكتور عياد مثلا ينتقد هذه الفكرة بالذات ويقول معترضًا: «هناك تغييرات كثيرة تتناول المقطع المنبور، فاعلن تصير فعلن، فاعلاتن تصير فعلاتن، فعولن تصير فعول، مفاعيلن تصير مفاعيل، مفاعلتن تصير مفاعلت، مستفعلن تصير مفتعلن.»[1].

وجويار يقف أمام هذه الزحافات وينتهي إلى نظرية خلاصتها أن المقاطع المتحركة في العربية تختلف في الطول حسب نبرها أو عدم نبرها. فالارتكاز على المقطع المتحرك يجعله طويلا، أي زمنا كاملا، ويجعل المقطع الذي يليه يميل إلى التواري أو القصر، لأنه يقع في الزمن الضعيف، طبقًا لقاعدة تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة. فالراء والباء في كل من «ضرب» مصدرا أو فعلا مع الوقف أو عدمه تقعان في الزمن الضعيف، فكم كل منهما نصف زمن، في حين أن الضاد التي يقع عليها النبر تكوّن الزمن القوي. ولهذا يرى جويار أن طريقة المستشرقين السابقين في تقدير كم المقاطع، بحيث يجعلون كل مقطع متحرك غير ممدود وغير متلو بساكن مقطعًا قصيرا، طريقة غير سليمة. ويفضل عليها طريقة العروضيين العرب الذين قسموا الحروف إلى متحركة وساكنة، لأنهم أحسوا، وإن لم يستوضحوا كما ينبغي، أن الساكن حرف يختفي في ظل الحرف المنبور، في حين أن الحرف المتحرك قابل لأن يحمل ارتكازًا فيمتد في الزمن. ولهذا لم يقسم جويار المقاطع إلى قصيرة وطويلة، كما يفعل جل المستشرقين.

---

[1] ص ٧٠.

المقطع المركب عند جويار يتألف، كما يدل اسمه، من مقطعين أولهما متحرك وثانيهما إما ساكن أوشبه ساكن (تبعًا لكون الحرف انفجاريا أو احتكاكيا) وهذا هو المقطع المغلق، وإما حرف لين أو ممتد للين، أشبه بحركة إمالة e، وهذا هو المقطع الممدود، ومن هذا الوصف لطبيعة السكون حسب تحليل جويار يظهر لعياد خطأ النقد الذي وجهه مندور إليه من أنه «يهمل كم الحروف الصامتة العظيمة الأهمية في اللغة العربية.»[1].

يرى جويار إذن أن تقسيم الحروف - أي المقاطع البسيطة - إلى متحركة وساكنة أقرب إلى الدقة من تقسيم المقاطع إلى طويلة وقصيرة؛ ويعنون بالطويلة كل مقطع مركب، وبالقصيرة كل مقطع بسيط، إلاّ أن تقسيم العروضيين العرب يجب أن يكمل، في نظره، بملاحظة أن المقطع المتحرك غير الممدود إذا وقع عليه ارتكاز طال وأصبح كمه زمنًا كاملا، وإن لم يقع عليه ارتكاز كان شأنه شأن الساكن وهبط كمه إلى نصف زمن أو ثلث زمن.

ولكن ما شأن المدّ؟ المدّ - عند جويار - ليس إلاّ مقطعًا ساكنًا، ومن ثمّ فإنّه يساوي في الزمن كم المقطع الساكن، أي أنّه يساوي -أصلا - نصف زمن ولكن كمه يمكن أن يتغيّر حسب موضعه. فهو بعد المنبور يساوي نصف زمن. وهنا يختلف جويار اختلافًا واضحًا عن المستشرقين المتقدمين، فالمقطع المنبور الممدود مثل «فا» في فاعلن يساوي زمنًا ونصفًا أي ثلاثة أضعاف «ع»، لا ضعفها فقط. وبما أن المقطع المنبور قد شغل الزمن الضعيف ولا بد أن يتبعه نصف زمن ضعيف حتى تطّرد قاعدة تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة. ولكننا في «فعولن» نجد النبر على العين المضمومة، فهي إذن تكون زمنا قويا أيضًا، فوقعت واو المد إذن بين زمنين قويين فوجب أن تشغل وحدها زمنًا ضعيفًا. وبخلاف ذلك نجد ياء المد في مفاعيلن تتبع مقطعًا متحركًا غير منبور، مسبوقًا بمد آخر، ومن ثم فهي تقتسم معهما زمنًا ضعيفًا بين زمنين قويين، أي أن كمها يساوي ثلث زمن. وهنا أيضًا يلاحظ الاختلاف بين مقياس جويار ومقياس سابقيه، وإن لجأ إلى التبسيط في رسم المقاطع فجعل كلا من «فا» و «عيـ» مقطعًا طويلا، الأول منهما منبور

[1] موسيقى الشعر العربى، ص 71 و فى الميزان الجديد، ص 192.

والثاني غير منبور، فخفي الفرق على من ينظر إلى التقطيع وحده. وإذن فالزحاف في مثل فعلن وفعلاتن وفعول إلخ..، يظل ممكنا لأنه لايعني أن المقطع الطويل قد أصبح قصيراً، فلايزال هذا المقطع طويلا (زمنًا طويلا) لأنه لايزال يحمل الارتكاز. وكل ما هنالك أن الكتابة العربية لا تظهر الارتكاز وإن أظهرت المد.

وإذا تذكرنا تحليل جويار للمقاطع أصبح الأمر أكثر سهولة؛ فالألف في فاعلن، والألف في فاعلاتن، وكذلك النون في فعولن، كلها مقاطع بسيطة في واقع الأمر، لحقت بالمقاطع المنبورة السابقة لها وكونت معها مقاطع مركبة، ولكنها لاتزال واقعة في الزمن الضعيف، مكونة نصفه.

فالذي يحدث إذن في مثل هذا الزحاف لا يختلف عما يحدث في مثل مفاعيلن بصيرورتها مفاعلن، أي أن ما يحدث هو فقْد نصف زمن ضعيف. ولكن هذا لا يعني الاستغناء عن نصف الزمن هذا، بل لا بد من تعويضه. وفكرة التعويض هذه نجدها أيضًا عند العياشي وقد أطال الحديث فيها عند عرضه لنظريته؛ وسنقوم بتوضيحها لاحقًا. فما هي فكرة التعويض عند جويار وهي فكرة جوهرية في نظريته استوحاها من الموسيقى؟

بما أن المقطع الذي يحمل النصف الثاني من الزمن الضعيف، العين في فعلن أو فعلاتن وميم مفاعيلن التي تلي فعول في بحر الطويل، لا يمكن أن يمتد ليحمل نصف الزمن المفقود ولا إذا نبر، وبذلك يصبح الزمن أكثر اختلالا، إذ يصبح عندنا زمنان قويان متواليان، فلهذا يكون تعويض نصف الزمن المفقود بسكتة تساويه. والسكتة معروفة في الموسيقى، فهي تدخل في حساب الزمن.

نخرج مع عياد، بعد هذا العرض الموجز للتحليل العروضي عند جويار، أو لنظريته الجديدة في العروض العربي كما يسميها، بالاستنتاج الآتي: أنه أقام العروض العربي على أساس الموسيقى وطبق عليه قواعدها تطبيقا يوشك أن يكون حرفيا. ويتضح ذلك في النقاط التالية:

أولاً- أنه أخذ الفكرة الأساسية في الإيقاع، وهي فكرة الزمن القوي والزمن الضعيف وراعاها مراعاة تامة.

ثانيًا- أنه التزم تساوي الأزمنة كما يلتزم في الموسيقى.

ثالثًا- أنه استغل فكرة الطول والقصر في النغمات الموسيقية، فطبقها على المقاطع.

رابعًا - رأى أن السكتة تكون في الشعر كما تكون في الموسيقى ومع أنه لا يمكن أن يقال عنه أنه التزم بالتفاعيل أكثر مما فعل سابقوه من المستشرقين، فقد وجد فيها شيئًا لم يجدوه، وهو أنها تصور النبر كما تصور المقاطع.

ونتيجة ذلك كله أنه لم يقبل تحليلهم الأوزان إلى أقدام تتألف من مقاطع طويلة وقصيرة، بل حللها إلى أقدار (مازورات) تتفق جميعها في أنها ذات أوزان رباعية، وتختلف بحسب تكوين الأزمنة من مقاطع وسكتات؛ وقد صور ذلك كله تصويراً شبيهًا بالتصوير الموسيقي.

ما يمكن أن نسجله مع عياد من إضافات وضعها جويار في نظريته هي:

أولاً: أنه لم يكتف بالعلامتين المعهودتين للمقطع الطويل والمقطع القصير (ـــ) و (ں) باعتبار الأولى دالة على الزمن الكامل، والثانية دالة على نصف الزمن، بل أضاف علامة جديدة (ـــں) تمثل الزمن الكامل ونصف الزمن متّحدين، لتدل على المقطع الطويل أو المركب حين ينبر، فيكون أوله زمنًا قويا كاملا و آخره نصف زمن ضعيف.

ثانياً: أنه أضاف علامة تدل على سكتة مساوية لنصف الزمن، وهي علامة نصف الزمن مقلوبة (∩)، وعلامة أخرى تدل على سكتة مساوية للزمن الكامل وهي مستطيل نائم ▭ .

ثالثاً: أنه استعار من الموسيقى علامة الإطلاق وهي تشبه نونًا مقلوبة.

رابعاً: أنه اهتم كثيراً بالإرتكاز وقسمه إلى ارتكاز رئيسي وارتكاز ثانوي، وجعل علامة الأول خطا رأسيا في أعلى المقطع، وعلامة الثاني خطا رأسيا آخر أقصر من الأول (يقابل خطين رأسيين وخط رأسي واحد عند عياد في كتابه، لأسباب مطبعية).

خامساً: وهي في نظر عياد أهم ما أضافه جويار في دراسته للعروض العربي، أنه أضاف تدوينًا موسيقيا لكل وزن ولم يكتف بتصويره. وهي في

رأيي النقطة الأساسية التي ركز عليها العياشي في نظريته زاعمًا أنه أول من وضع التدوين الموسيقي للأوزان في الشعر العربي، دون أن يلاحظ أن جويار أسبق في الزمن كما يدل عليه تاريخ حياته وأسبق منه في دراسة علم الخليل كما تشهد بذلك البحوث العروضية الحديثة.

يعتقد عياد أن أساس طريقة غويار ليس هو التفاعيل، وإن انتفع بالتفاعيل انتفاعا كبيرًا بوصفها صورة للشعر العربي، إنما الأساس هو القدر الموسيقي. فالشيء الهام الذي يلاحظه في تحليله هو أنه يعتبر ابتداء القدر دائمًا من المقطع ذي الارتكاز الرئيسي، كما هي الحال في الموسيقي. ويعتبر ما قبله بقية لقدر حذف صدره، وفي هذه الحالة ياتي الصدر المحذوف في آخر الجملة الموسيقية. فيقدم مثال الطويل، وهو من البحور الشائعة في الشعر العربي، ويبين كيف يحلله غويار على النحو التالي، وهنا يقتصر على التدوين المقطعي دون التدوين الموسيقي.

الطويل: ں | ـــ ـــں ں | ـــ ـــ ـــں ں | ـــ ـــں ں | ـــں ں ـــں

فـــعو لن مـــفا عيـــلن فـــعو لن مـــفا عـــلن

المديد: ـــں ں ـــ ـــ | ـــں ں ـــں ⌒ | ـــں ں ـــ ـــ

فـــا عـــلا تن فـــا عـــلن فـــاعـــلا تن

الى آخر البحور، والذي يلفت انتباه عياد هو أن الأبحر الممتزجة عند جويار لاتخرج عن القاعدة العامة في تساوي المقادير، ثم إن الأقدار الأخيرة التي جاءت في هذه الأمثلة تكون أصغر من سابقاتها، والسبب في ذلك أن تتمتها جاءت في أول الشطر، أو في أول الجملة الموسيقية.

وفيما يخص قيم المقاطع، فالمقطع المركب المنبور «عو» في فعولن (الطويل) يساوي زمنين، زمنا قويا وزمنا ضعيفا. والمقطع المركب المنبور «لا» في فاعلاتن (المديد) يساوي زمنا قويا فقط، في حين أن المقطع البسيط المنبور «فـ» في فعلن (البسيط) يساوي زمنا قويا ونصف زمن ضعيف.

أما بالنسبة إلى التدوين العروضي الذي ابتكره غويار دون التفاعيل نفسها، فالفروق بين هذه الأوزان التي تتشابه في كونها أوزانا رباعية يلاحظ عياد أن أنصاف الأزمنة في بحر كالوافر أكثر عددًا منها في الطويل، مع أن مجموع مقاطع الأول أقل من مجموع مقاطع الثاني. ويلاحظ أيضًا أن كلا

من الطويل والكامل والرجز يخلو من السكتات، في حين أنه يوجد ثلاث سكتات في البسيط وسكتة واحدة في المديد. ويعتقد عياد أن كثيراً من هذه الفروق مفيدة على مستوى التنويع في تذوق الإيقاع الخاص بكل وزن، مما يساعدنا على تفسيرها وتأويل دلالاتها المعنوية. فشيوع المقاطع القصيرة في الوافر مثلا يفسر إحساسنا بما في هذا الوزن من حماسة وشدة واحتدام؛ وعلى العكس فإن طول المقاطع في الطويل يجعلنا نشعر بأن هذا الوزن يكتسي قوة ورزانة وتأكيدا. أما السكتة في وسط كل شطر من المديد فتجعلنا نحس بقيمتها الخاصة في توفير موسيقية هذا البيت وإن صعب تحديد ذلك لأن المديد يجمع بين رزانة الطويل وشيء من شدة الوافر. وقد قام عياد بتحليل إيقاع هذا البحر وأبرز قيمة السكتة فيه مستشهدا ببعض أبيات تأبط شرا في حماسيته المشهورة «إنّ بالشِّعب الذي دون سَلْع»[1] موضحا أسباب توزع معانيها بين جوين نفسيين، جو الحماسة وجو التفجع والحسرة بالرغم من مناسبتها وهي موت عزيز؛ مؤكدا ما في موضوع القصيدة من دلالة على طبيعة وزن المديد الذي صيغت فيه، فهي في نظره مثال ممتاز لتلازم المعنى والوزن[2] فقد أبرز قيمة السكتة بالنسبة للأبيات في مجموعها وللقصيدة ككل. مبينا كيف تتملك الشاعر عاطفتان، عاطفة الأسى وعاطفة الغضب، وكيف تقوم هذه السكتات بدور هام في إشعارنا بالتردد بين هاتين العاطفتين.

ما سجله عياد من فضل لجويار في نظريته هو هذه العلامات التي استنبطها والتي تساعدنا في تذوق الإيقاع، أي توضح إحساسنا به وتعمقه. على أنه يلاحظ أن الارتباط بين هذه العلامات وبين الجو الوجداني للأوزان لا يطرد دائمًا لأن تحديد الإيقاع من أدق المسائل وأعقدها، ولأن الفيصل في وجود الإيقاع أوعدمه هو إحساسنا به، كذلك الأمر بالنسبة إلى نوعية الإيقاع، فالفيصل الوحيد في وجوده أو عدمه هو إحساسنا به أيضًا. على أن هذا الإحساس، حسب عياد، كثيراً ما يغمض إذا لم يسنده أساس علمي

---

[1] هي قصيدة لابن أخت تأبط شرا في الحقيقة، وربما نسبت لتأبط شرا نفسه لأنها قيلت فيه. انظر تحليلها والتعليق على ترجمتها من قبل الشاعر الالماني غوته، في كتاب "نمط صعب ونمط مخيف" للشيخ محمود شاكر.

[2] انظر موسيقى الشعر العربى، ص 75، 76.

موضوعي. وهو يعتقد أنه إذا حاول الدارس استيضاح إحساسه الغامض دون أساس موضوعي فربما انتهى إلى الزيف والضلال، وكذلك الحال إذا اتخذ أساسًا موضوعيا غير سليم؛ لذلك ينصح المتخصصين في الإيقاع أن تكون النظرية في خدمة الإحساس حتى تكون قراءتنا للأوزان الشعرية طبيعية وسليمة وأقرب ما يمكن لتصوير الواقع وتألف الأذن بروز الإيقاع، ويصبح بالتالي الوقوف لإبراز الإيقاع عادة لغوية كما هو الحال عندما نستعين ببعض الأساليب البلاغية ليسهل علينا فهم بعض الغموض الشعري.

وقد فضل عياد استعمال مصطلح «وقفة» على مصطلح «سكتة» التي وضعها جويار ورأى أن يفرق بينهما، فالسكتة جزء من الزمن الموسيقي، أما الوقفة فلا، فهي تخضع لإحساسنا؛ فالوقفة[1] في داخل الشطر نوع من التصرف في الإيقاع الشعري، تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق، وبذلك يحدث عند سامعه نوعًا من الانتظار والترقب، يجد إشباعه عندما تاتي بقية المقدار بعد الوقفة وهذه هي الوقفة المعنوية، لأن الوقوف وسط المقدار الوزني لا يكون إلا لحاجة معنوية. ونبه إلى أن هذه الوقفات المعنوية تتفق مع بعض الأساليب البلاغية كالاعتراض والتذييل لتساعد الشاعر على الخروج من رتابة الوزن. على أن هناك وقفات عروضية صرفة في رأيه، وهي معروفة لدى العروضيين، أهمها الوقفة عند نهاية البيت، والوقفة عند نهاية الشطر، ومثل هذه الوقفات، على عكس النوع الأول، تزيد الرتابة، بل إنها تبرز الإيقاع، ولذلك يلاحظ عياد أن الشاعر قد يلغيها مستخدمًا التدوير بين الأشطر بكثرة نسبية أو التضمين بين الأبيات بقلة.

إن تحليل جويار للأوزان العربية على قواعد الموسيقى النظرية يهيء أساسًا موضوعيا للبحث الذي عالجه الدكتور عبد اللّه الطيب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" على أساس التذوق الوجداني غالبًا؛ هكذا يرى عياد؛ على أنه ينبه إلى ضرورة وقوف الدارس موقفًا معتدلا بين التذوق الوجداني وبين الموضوعية.

[1] انظر موسيقى الشعر العربي، ص 78.

يمكن أن نختم عرض نظرية جويار، بما قاله فايل عن صاحبها في دائرة المعارف الإسلامية: «لقد قدم ستانيسلاس جويار تفسيرًا جديدًا كلية لطبيعة العروض العربي، فقد قرر تبنّي نظام الموازين الموسيقية وازنًا زمن كل مقطع بالضبط، مثبتا إياه بترقيم موسيقي عوض الاكتفاء بتمييز مقاطع طويلة وأخرى قصيرة بنسبة 2 إلى 1. وقد قبل التقسيم إلى تفاعيل وبحور كما وجده في الصيغة العربية. ومن موازينه الموسيقية استخلص النتيجة التالية: وهي أن زمنًا قويا وآخر ضعيفًا يجب أن يتناوبا دائمًا. وقد فسرت التناقضات الظاهرة، سواء بتحول زمن قوي إلى زمن ضعيف، أو بإدخال سكتة لم تكن مكتوبة، ولكنها لعبت دور زمن ضعيف. وفسرت تغييرات أخرى بافتراض وجود ارتكاز مزدوج في كل تفعيلة. واستبعد تفعيلة (مفعولات)، فهي وهمية عنده، لأنها لا تطابق نظريته. وقد أكد على أن البحور الستة عشر، وكذلك أشكالها المختلفة، مطابقة جدًا للإيقاع الموسيقي الذي كان قد أقره. وهكذا، وبعيدًا عن الطبيعة العروضية للبيت في الشعر العربي، لم يفعل شيئًا سوى كتابتها بمصطلحات موسيقية.

ويمكن لنا لمزيد التوسع في التعريف بنظرة المستشرقين للعروض العربي العودة إلى مقال فايل الطويل في دائرة المعارف الإسلامية لتوضيح عرضه لعمل المستشرقين أولًا والتوسع ثانيًا فيما جاء به من جديد، وهو تفسيره لفكرة الدوائر. هذه القضية الهامة تناولها اليعلاوي بالترجمة والنقد في مقال له بمجلة حوليات الجامعة التونسية معتبرًا أنها محاولة فريدة في تفسير وضع الخليل للدوائر وترتيب البحور فيها.

***

وإلحاقا بدراسات المستشرقين للعروض، نقدم فيما يلي ملاحظات مهمة أوردها دي ساسي في آخر كتابه عن النحو العربي.

لا يشكك دي ساسي في نسبة اكتشاف نظام أوزان الشعر العربي إلى الخليل ولكنه يقول: «من المحقق أنه ينبغي فقط الفهم من ذلك أن الخليل هو أول من دوّن بطريقة منظمة قواعد مكرسة عن طريق استعمال قديم جدًا».

ويقدّم بصورة دقيقة ما ينبغي علمه من قواعد العروض والغاية منه:

1. معرفة قواعد العروض ضروري لفهم أشعار العرب كوسيلة من وسائل نقدها إمّا للتحقق من المعنى، حيث يتعلق الأمر في الأغلب بطريقة نطق الكلمات التي تؤلف البيت، وإما للتعرّف على أخطاء النساخ وتصحيحها، وهي أخطاء شائعة عادة في الشعر وفي النثر. ولذلك فإن مصنَّفا بمبادئ العروض يشكل جزءا لا غنى عنه من أجزاء النحو العربي.

2. أن النحو قد تولى التفريق بين الحروف والحركات وبين الحروف المتحركة والساكنة أو المجزومة، وأخيرًا بين المقاطع الطبيعية والمصطنعة وقيمتها العروضية.

3. ألف الوصل لا قيمة لها في العروض؛ والحرف المشدد يحسب حرفان، أولهما ساكن والثاني متحرك بحركة؛ والألف المعوّض بمدة، مثل آخر وآخذ، الذي يمثل أاخر وأأخُذُ ينبغي اعتباره كأنه في الواقع مكتوبًا؛ الهمزة، وإن تكن منفردة، ممثلة بألف مهموز وينبغي أن يحسب بمثابة حرف، نحو ماء، الذي هو ماأ؛ والنون الواقعة بين الحركات الخيشومية لها نفس القيمة كما لو كانت مكتوبة؛ وأخيرًا إسقاط ألف الإطلاق، إسقاط يسمح به الاستعمال بالنسبة لبعض الكلمات نحو هذا وذلك وثلث وثلثون ولكن وإله واللّه والرحمن.. الخ، لا يغير من شيء من قيمتها العروضية للمقطع الذي يظل طويلا، كما لو كان الألف مكتوبًا.

4. وملاحظة ثانية تتعلق بالضرورات التي يرخص فيها للشعراء، إما تعويض ألف الوصل بألف منطوقة أو العكس، وإما بتحريك الألف المقصورة التي ينبغي أن تكون ساكنة بالفتح، مثل ليَ وماليَ وكذلك ليَهْ و ماليَهْ في موضع لي ومالي، وإما أيضًا بزيادة ألف الاطلاق في آخر الكلمة بعد الفتحة أو بضمة فوق الميم الختامية التي في موضع جزم ويكون ذلك في الضمائر أنتم، هم، كم، وفي ضمير الجمع المتصل بالفعل تُم؛ وإما أخيراً بتشديد الحرف الأخير في كلمة مثل طوَلٌّ لـ طِوَلٌ، أو أيضًا حرف آخر.» إلى جانب رخص أخرى نحوية تكلم عنها.

5. أنه عندما يكون الحرف الأخير في البيت متحرك بحركة، وهذه الحركة تكون في الأصل دائمًا متبوعة بألف الإشباع من جنسها، أي ألف أو

واو أو ياء بحسب ما تكون الحركة فتحة أو ضمة أو كسرة.

6. وينضاف إلى ذلك الإشارة إلى أن كل القواعد التي تقدمت لنطق المقاطع الأخيرة للكلمات في حالة الوقف يمكن تطبيقها على المقاطع التي تنهي الأبيات والتي تؤلف الأساس في القافية.

7. وأخيراً، هناك بعض المقاطع بعدد قليل جدّاً مشكوك فيها، أي بين أن تكون طويلة أو قصيرة بحسب الإرادة. إنها: 1- الضمائر الملحقة هُ و ه؛ 2 - المقطع مُ في الضمائر أنتمْ، همْ وكمْ، وفي الأفعال المنتهية بـ تُمْ، عندما تنطق م مضمومة، مثل أنتُمُ، بيتهُمُ، كتابكُمُ ونصرتمُ؛ 3- المقطع الأخير لضمير المتكلم المفرد أنَا.

غويار ونظريته في أوزان الشعر العربي

يقدّم غويار (جويار) لكتابه بنظرات تمهيدية حول الإيقاع الطبيعي في اللغة، وينتقل بعده إلى إلقاء نظرة عامة على جهود من تقدمه من الباحثين ثم يعرض في بابين مفصلين نظريته الجديدة. والملاحظ أن علم العروض كان أحد علوم اللغة العربية التي اهتم المستشرقون بدراستها منذ وقت مبكر، ربما يعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر. وأول دراسة منهجية قام بها المستشرق إيوالد Ewald الذي نشر دراسة قيمة في الموضوع سنة 1825 حاول عن طريقها حل ما اعتبره مشاكل قائمة في علم العروض. وبيّن في تلك الدراسة أنّ إيقاع الشعر العربي يتكوّن من عنصرين زمنيين أحدهما قوي والآخر ضعيف، وأنه لا يمكن إدراك إيقاع البيت في الجملة الاّ بالضغط على الزمن القوي دائمًا، وذهب إلى أنه يوجد في كلّ تفعيل زمن قوي واحد وأحيانًا زمنان، وبرهن على أنه حيثما نرى مقطعًا قصيراً يعوّض مقطعًا طويلا أو العكس فإن ذلك يرجع إلى أن المقطع الطويل أو القصير يوجد في زمن ضعيف. وبعد خمس سنين من دراسة إيوالد نشر المستشرق فرايتاغ Freytag كتابًا ضخمًا في العروض، ولكن يظهر أنه لم يستفد مما توصّل إليه سلفه، واكتفى بتقطيع الوزن على المقاطع الطويلة والقصيرة كما يفعل في الشعر اليوناني واللاتيني، وغلب على كتابه الطابع التقريري لما في المصنّفات العربية في العروض، ولكنه لا يخلو مع ذلك من الملاحظات المفيدة، فلقد

أشار وهو على صواب كما سنرى أن المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة التي رمز لها بالإشارتين (-) و (ں) ليس لهما دائمًا نفس الطول الصوتي، ومع الأسف لم يحاول أن يحدّد أسباب الاختلافات الصوتية للمقاطع ويضبطها لأنه اقتنع بأن هذا الاختلاف دقيق ولا يمكن أن تدركه الأذن الأوروبية. ولم تتقدّم الدراسة العروضية بعد فرايتاغ تقدّما يذكر إلى أن وضع المستشرق الفرنسي غويار Guyard في العقد الثامن من القرن التاسع عشر كتابًا قيّما سبق أن نشره منجّمًا في المجلة الآسيوية، تناول فيه العروض من زاوية جديدة وإنْ تكن في الحقيقة تطويرًا لدراسة إيوالد وملاحظات فرايتاغ. فقد ربط بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري وحلّل الخلايا الإيقاعية في الأوزان العربية إلى عناصرها الأولية وقدّم لدراسته بلمحة عن الظواهر الصوتية من نبر وارتكاز وما إلى ذلك مما تقوم عليه طبيعة الإيقاع، والحق أنه توصّل إلى نتائج ذات أهمية كبيرة، وألقى ضوءًا على كثير من المشاكل العروضية التي بقيت إلى عهده غامضة وبدون حلّ. وبالرغم من مضي ما يزيد عن قرن على صدور كتاب غويار إلا أن الدراسات العروضية لم تأت بعده بجديد يذكر، بالرغم من كثرة البحوث والكتب التي توحي عناوينها بالطريف والجديد في الموضوع. والغريب أن العروض بقي مع ذلك سيء الحظ كما كان دائمًا، فلم يظفر بعد غويار بمن يتقدم به خطوات، وإنما جرى المستشرقون على طريق فرايتاغ أو اقتصروا على نقل ما في المؤلفات العربية، اللّهمّ المستشرق الألماني فايل Weil الذي نشر سنة 1954 بحثًا طريفًا لا يخلو من نظرات صائبة. ولكن ماذا عن العرب أنفسهم مع العروض بعد ظهور هذه الدراسات الهامة في عالم الاستشراق؟

إن أغلب الباحثين العرب الذين كتبوا في موضوع العروض أو ما يتعلّق به يجهلون جهود المستشرقين الأصلية، وحتى من تجدهم يحيلون في كتاباتهم على بعضها، سرعان ما تكتشف أنهم لم يحسنوا الاستفادة منها. والطابع الغالب على بحوثهم هو التشكّي من تعقّد العروض[1] والطعن على الخليل والتعالم عليه وسوء الفهم والتحكّم بمسائله، وما إلى ذلك مما ليس

[1] انظر على سبيل المثال مقال ميخائيل نعيمة عن الزحافات والعلل في كتابه الغربال.

من صفة الباحثين[1]، ولا نكاد نستثني من ذلك إلاّ عدداً قليلا، من أولهم محمد بن براهم الذي كشف عن أهمية الأخذ بالنظرية العربية في اعتماد المتحرك والساكن عند التقطيع دون الالتجاء إلى حساب المقاطع الطويلة والقصيرة[2]، والدكتور محمد مندور الذي يبدو أنه حاول محاولة جدية الاستفادة من النتائج التي توصّل إليها غويار وإنْ لم يصرّح بذلك وجاءت محاولته ناقصة[3]، وفيما عدا ذلك ظلّ المؤلفون في العروض في العالم العربي يجترّون كلام القدماء، واقتبس بعضهم طريقة التقطيع الأوروبية التي فنّدها غويار وغيره.

وسنحاول من ناحيتنا تقديم نظرية غويار[3].

تتكوّن الكلمة من الناحية الصوتية من حروف وحركات. وتسمى الحروف في علم الصوتيات بالحروف الصوامت تمييزاً لها من الحروف الصوائت التي هي الحركات، وسمّيت بذلك لأن الأصوات لا تحدث في الحقيقة إلاّ عنها، أمّا الحروف الصوامت فليس لها أصوات في ذاتها، وليست غير نوع من الجلبة أو القرع الذي يحدث عن مرور الهواء في أعضاء النطق المعروفة. ولا يعني هذا التفريق في تكوين الكلمة أن الحروف والحركات بعضها مستقلّ عن البعض عند حدوثه، بل لا وجود لأحدهما منفصلا عن الآخر. ومعروف أنّ القرع هو غير الصوت، فالصوت تستمر الاهتزازات التي ينشأ عنها متموّجة بانتظام في الهواء، أمّا القرع، فبعكس ذلك، يحول عارضٌ ما دون انتظام الاهتزازات التي تتولّد عنه.

---

[1] انظر مثلا كتاب الدكتور إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر وكمال أبو ديب.

[2] راجع كتابه العروض العربى (بالفرنسية)، ط. باريس 1907.

[3] *Théorie nouvelle de la métrique arabe* par M. Stanislas Guyard, Paris 1876 وقد عدنا الى هذا الكتاب في أصله الفرنسي وفي ترجمته الى العربية (انظر المراجع) ، وأول من استفاد من هذا الكتاب من خلال الترجمة وأشار اليها الدكتور شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" ، ص 17. وقد بينا في غير هذا الموضع أن قليلا من الباحثين العرب استفاد من جهود المستشرقين عامة ومن غويار خاصة ، ومن أهمهم الدكتور محمد مندور؛ أما محمد العياشي فقد انتقد غويار دون أن يقدم فكرة دقيقة عن نظريته.

ومن بين سائر أعضاء النطق المعروفة لا تنشأ الأصوات إلاّ عن الحبال الصوتية، وهي المجاري الهوائية التي تحدث فيها الصوائت - أو بتعبير آخر، الحركات - وتتنوع هذه الصوائت إلى أنواعها المعروفة (الضمة والفتحة والكسرة) بحسب شكل الفم في اتّساعه وضيقه عند النطق. وقد استطاع أحد الفيزيائيين أن يولّد الحروف الصوائت بطريقة اصطناعية تتمثل في شدّ نوع من الأوتار الرنّانة داخل تجويف معدني يستطيع أن يتحكّم في فتحته ضيقًا واتّساعًا؛ وقد أثبت من وراء ذلك أن الحروف الصوائت (الحركات) ترتبط ارتباطًا لازمًا بشكل الفم عند خروج الهواء.

والصوامت - وقد عرفنا مما تتكوّن أساسًا - تختلف فيما بينها بالارتفاع أو عدد الاهتزازات في زمن معيّن، وبالشدّة التي تتأتى عن سعة الاهتزازات وبالجرس وهو عبارة عن المتوافقات الصوتية التي تصاحب الصوت الأساسي ويتحدّد الجرس أصلاً بنوعية ارتجاج الهواء وطبيعة الآلة المصوّتة، فالجرس هو الذي يُنْبِينا بأنّ هذا الصوت منبعث من قيثارة وذاك صادر عن بيانو مثلا.

والحروف الصوامت بما هي عليه تحدث بطريقتين عند النطق بها[1]، فهي تخرج إمّا بحَبْس الهواء في مسلكه وإطلاقه دفعة واحدة، وإمّا بجعله يتسرّب لمدة زمنية. وحروف النوع الأول تسمى «انفجارية» كالتاء والدال، وحروف النوع الثاني «متمادّة» كالسين والثاء، لكن الحروف الصوامت بنوعيها تنطق بصورة عملية بسرعة واحدة.

أمّا الحركات فلها أطوال صوتية مختلفة فيما بينها طولاً وقصرًا. ويطلق اصطلاح الكمية على الطول الصوتي للحركة وقد رأينا أنّ للحروف الصامتة عناصر ثابتة، ولذلك لا يحسب لها حساب في وزن الكلمة، فهي كالجلبة التي تحدثها الآلة الموسيقية عند نقرها والضرب عليها، فإن هذه الجلبة لا توزن، إنما الذي يوزن في الموسيقى هي الأصوات.

والكلمة تتكوّن أصلاً من مجموعة من النطَقات، تسمى كل نطقة مقطعًا. والمقطع اصطلاح على النطقة الوحيدة المبدوءة والمنتهية بحركة. غير أنّنا نزعم أحيانًا أن هناك مقاطع تنتهي بمقطع صامت مثل (هبْ). والحق أن

[1] من الجدير هنا الاشارة الى ما ذكره في هذا المعنى ابن سينا في كتابه في كيفية أسباب حدوث الحروف.

هذا المقطع المسمّى مغلقًا، يتكوّن أساسًا من مقطعين أحدهما واضح مسموع الحركة في آخره والثاني حركته آنية خافتة جدًا، ولذلك تدعى في اللغة العربية «سكونًا»، ولها إشارة خاصة توضع على الحرف وهي المعروفة بعلامة الجزم والسكون. وكثير من اللغات ليست لها هذه العلامة، ويكتب فيها الحرف الصامت عاطلا بدون حركة في هذه الحالة، وإن كان في الحقيقة يتلفّظ به مصحوبًا بحركة.

ومع ذلك فقد يعرض لبعض المقاطع أن تحذف حركاتها تمامًا، ويكون ذلك في الكلمات المشددة، نحو: هتّ و هسّ. وهنا تتجلّى لنا حالتان بحسب ما يكون الحرف المشدّد انفجاريًا أو متمادًا. فإذا كان الحرف المضعّف انفجاريًا كالتاء، فإن الإنسان يتهيّأ للنطق بالمثل الأول ويظل في حالة استعداد للنطق بهذا الحرف لحظة قصيرة، هي في الواقع لحظة صمت يساوي طولها طول النطق بحرف ساكن غير الحرف المشدد لو كان مكانه، ومعنى ذلك أن الانفجار لا يحدث إلاّ بعد النطق بالمثل الثاني، والحقيقة أن الحرف الأول لا يقع التلفظ به، وإنما يشعر المرء بتضعيفه بطريقة ما.. أمّا إذا كان الحرف المضعّف من نوع المتمادّ كالسين فيكفي للإحساس بتضعيفه أن يلفظه بقوة ويستمرّ في التلفظ به مدة وجيزة ثم يعود لنطقه من جديد بقوة، بحيث يكون الذي يدلّ على تضعيف الحرف هو قطعة المتمادّ التي تعوّض السكون واختلاف شدة النطق بالمتمادّ نفسه. والخلاصة أنّنا إذا أردنا كتابة (هتّ و هسّ) كتابة إملائية مطابقة للنطق لَلَزمنا كتابتهما كالآتي: (هتـْ ـــ تَ) و (هسْـ سـ سَ)، ممثّلين للصمت بخط قصير، وممثلين بالسين غير المنبورة للجزء الضعيف من المتمادّ الذي يدخل كصمت نسبي بين جزأي المتمادّ القويين.

هذا ويجب أن نلاحظ أن نسبة الطول والقصر إلى المقاطع إنما يعني في الحقيقة حركاتها، فإذا قيل هذا مقطع طويل وذاك قصير، فالمراد طول حركته. ولمعرفة الظاهرة الطبيعية التي تدين لها الحركات في وجودها وأطوالها لا بدّ من معرفة أكبر العناصر أهمية في الكلمة. ونعني به النبر.

من المعروف أننا عندما نتلفظ بكلمة تنشأ إلى جانب الصوت الأساسي لحركاتها أصوات ذات ارتفاع خاص وجرس معيّن، والنبر المقامي هو أحد

هذه الأصوات، وهو غير الارتكاز الذي هو عبارة عن نطق إحدى الحركات بقوة للزيادة في سعة اهتزازاتها. فالنبر إذن هو رفع الصوت ببعض حروف الكلمة، والارتكاز هو شدة خروج بعض هذه الحركات أو الحروف بكلمة، وبالرغم من الفرق الواضح بين النبر والارتكاز الآّ أنهما يمكن أن ينطبقا معًا على حرف واحد.

والملاحظ أن النّبر المقامي هو الذي يسبّب حدة الصوت أو ثقله، ولكن لا علاقة له بتطويل الحركات إنما هذه في الحقيقة مهمة الارتكاز، ويسمى نبر الشدة أيضًا. وينصبّ الارتكاز على المقطع ككلّ، في حين لا يقع النبر إلا على الحركة. وميزة الحرف المرتكز عليه أنه ينطق بقوة بالنسبة لغيره من حروف الكلمة، وبالتالي تطول حركة هذا الحرف الواقع عليه الارتكاز دون غيره. فالنسبة الكمية التي يحدثها الارتكاز بين أطوال حركات الكلمة هي أساس وحدة الكلمة وهي سرّ إيقاعها.

وطبيعي أن يسأل المرء من أين جاء أن الكلمة تحتوي على مقطع أقوى وأطول من غيره؟ ولماذا مقطعًا بالذات دون سواه؟ من المفيد أن نعرف أن أصل كلمات اللغة وحيدة المقطع، وأن الإنسان الأوّل عندما كان يصوغ من الكلمات وحيدة المقطع جملة، كان يضغط على الكلمة التي تحمل الفكرة الأساسية التي يريد التعبير عنها، وبالتالي يكون تلفظه ببقية كلمات الجملة ضعيفًا، وتنشأ عن هذه العملية زيادة في أطوال حركات بعض الكلمات وقصر في بعضها الآخر. فالارتكاز إذن كان في اللغة البدائية وسيلة للتعبير عنِ الفكرة الرئيسية، لكنه بعد مرور الزمن وبعدما تكوّنت الكلمات الكثيرة المقاطع تثبت على مقاطع من الكلمة دون مقاطع، وهكذا أصبح الارتكاز كمركز ثقل في الكلمة وانتفى دوره وأصبح في خدمة التطريب والتوازن داخل الكلمة.

قد تبيّن أن الارتكاز يحدث نسبة طولية بين حركات الكلمة. وأنه من اليسير تحديد طبيعة هذه النسبة إذا عرفنا أن كل كلمة تحتاج إلى زمن معيّن للتّلفظ بها، وبالتالي تستغرق كلّ نطقة من النَّطَقَات المحتوية عليها على جزء من ذلك الزمن. ومن البديهي، وما دمنا رأينا أن الحركات تختلف أطوالها أن نقبل أن الأجزاء الزمنية التي تستغرقها مقاطع الكلمة غير متساوية، أي

أن هناك في الكلمة أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة تتوزع عليها المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة. والحال أنه من المستحيل على الأذن أن تدرك الأطوال الصوتية لو لم يكن هناك قاسم مشترك بين هذه الأطوال أو لو لم تكن هذه الأطوال كسوراً لوحدة زمنية ثابتة. ومعنى ذلك أنه إذا اجتمعت عدة مقاطع في زمن ضعيف فيجب أن نقسم بالتساوي المدة الزمنية المعنيّة على عدد تلك المقاطع. وتفيد التجارب الصوتية الفيزيائية أنّ الزمن الذي يستغرقه نطق المقطع القوي يساوي بالضبط الزمن الضعيف الذي يقع نطق عدة مقاطع ضعيفة في أثنائه. ومعنى هذا التعادل أن كلّ كلمة موزونة موقّعة بطبعها. ويمكننا تسجيل نطق أي كلمة بدقة بواسطة العلامة الموسيقية، وذلك على أساس اتخاذ الوزن ذي الزمنين، أو الأربعة أزمنة. وفي الوزن ذي الأربعة أزمنة يكون الزمن الأول قويّا والثاني ضعيفًا والثالث دون الأول قوة والرابع ضعيفا، ويلاحظ هنا أن الزمن الثالث لو كان قويا كالأول لأصبح الوزن ذا زمنين. ومن هذا التوازن بين الأزمنة القوية وبين الأزمنة الضعيفة في الكلمة ينشأ الإيقاع، وشرط الإيقاع أن تتناوب الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة.

والكلمات عامة وفي اللغة العربية خاصة لا يمكن أن تحتوي على أكثر من ارتكازين، وتقضي وحدة الكلمة أن يكون أحد الارتكازين دون الآخر قوة. وهناك طبعًا كلمات لها أكثر من ارتكاز، ويرجع ذلك إلى طول الكلمة أو قصرها.

رأينا فيما سبق أن المقطع القوي يحتوي على حركة طويلة، هذه الحركة الطويلة للمقطع القوي جرى اتخاذها كوحدة زمنية عند وزن الكلمة. وقد عرفنا أن المقطع القوي هو قوي بسبب الارتكاز الذي يقع عليه ويطيل حركته بالتالي، غير أن بعض المقاطع التي يقع عليها الارتكاز يجعل حركاتها تتجاوز في طولها الطول القياسي أو الوحدة الزمنية. وقد أمكن من التجارب والاختبارات الصوتية القائمة على القياسات الموسيقية أن نستخلص من هذه الظاهرة الصوتية القانونين التاليين:

1- عندما تكون في كلمة نطقتان أولاهما واقع عليها الارتكاز، فإنهما يجب أن يملآ وزنًا من زمنين أو نصف وزن من أربعة أزمنة، وأنه يمكن أن تنمو في إثر الحركة القوية نطقة جديدة مدّتها نصف زمن، وهذه النطقة

تتكوّن تارة من مضاعفة الحركة القوية وتارة أخرى من مضاعفة الحرف الصامت الواقع في أوّل المقطع الموالي.

2- عندما تتوالى في كلمة نطقتان مجهورتان، يكون لكلّ منهما ارتكاز، فإن الحركة الأولى القوية تولّد في إثرها نطقة جديدة مدّتها زمن واحد، وتتكوّن هذه النطقة من مضاعفة الحركة القوية.

وفي اللغة العربية والفارسية بصفة خاصة كلمات كثيرة يتضاعف فيها طول بعض الحركات الواقع عليها الارتكاز. لكن إلى جانب ما عرفنا عن الارتكاز يجب أن نلاحظ أن الكلمات قد تفقد أحيانًا داخل الجملة بعض ارتكازاتها، وبالتالي يطرأ تغيير على إيقاعها، ويرجع ذلك إلى سرعة النطق بعدد متلاحق من الكلمات، لأننا لا نتوقّف عادة بعد نطق كل كلمة بمفردها.

ومجموع هذه الظواهر الصوتية التي استعرضناها بإيجاز تنطبق على اللغة العربية، ويجب أن تكون حاضرة في أذهاننا عند معالجة قضية أوزان الشعر العربي.

***

إن العرب يؤكدون على أن لغة شعرهم موقّعة وموزونة، لكن المرء لا يكاد يصدّق ذلك عندما يتأمّل تقطيع البحور بطريقة المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة، إذ أن هذه الطريقة لا تمثل أدنى أوليات النظم والموسيقى. فالبحر الواحد الممثل بطريقة المقاطع يختلف طوله ألوانًا من الاختلاف بالإضافة إلى أن كلّ تفعيلة فيه تكاد تقبل كلّ صور التبادل بين أنواع مقاطعها، وأحيانًا يحذف عدد غير قليل من مقاطعها حتى ليعتقد المرء أن لا صلة بقيت تربطها بصورتها الأصلية. إن تسجيل الوزن بحسب المقاطع لا يوحي أبدًا بأن لغة الشعر موزونة، ولا يمكن أن يكون هذا التسجيل قائمًا على التبادل بين قصيرتين وطويلة، ولا التساوي في المقاطع كما قد يتصوّر. وكان العرب يؤكدون مع ذلك أن لغة شعرهم موزونة، ولقد أحسنوا حين رووا لنا أن الخليل اكتشف قوانين العروض عند سماعه لمطرقة حداد تقع على الطست، لأنّ هذا يدلّ في حدّ ذاته على أن إيقاع الشعر العربي ينتمي إلى الإيقاع ذي الزمنين أو الأربعة أزمنة.

لكن إذا كانت طريقة تدوين البحور بنظام المقاطع لا توحي بإيقاع الشعر ولا توضّح نوع وطبيعة هذا الإيقاع، فممّا لا شكّ فيه أنّ العرب كانوا قادرين على تمييز بحورهم بالسماع، ومعنى ذلك أنه كانت لهم إشارات ثابتة للإيقاع في آذانهم، ولم يقع تدوينها في الكتابة ولم يستطيعوا مع ذلك أن يعطوا تفسيراً يوضحها. لكن ذلك ليس في الحقيقة مشكلة، إذ يمكن الاستناد في كشف ذلك على دراسة طريقة أسلافهم في الشعر.

وأوّل ما يلفت النظر في هذه السبيل أنهم يقسمون بحورهم إلى تفاعيل، ويعتبرون كلّ تفعيلة قائمة بذاتها ولها استقلال عمّا عداها إلى الحدّ الذي جعلهم يستعيرون لكل تفعيلة اصطلاحًا نحويًا هو عبارة عن أحد الموازين الصرفية. وهذا دليل قاطع على أنّ البيت ليس في نظرهم مجرّد توالي مقاطع مختلفة، لكنه عبارة عن مجموع مركبات مستقلة بذاتها. غير أن هذا لا يدلّ عليه رسم الطويل مثلا بالمقاطع، لأنه ليس ما يدلّ عقلا على تقسيم مقاطع الطويل إلى مجموعات، ثم لو فعلنا ذلك على أن نقسمه بهذه الطريقة أو تلك، وعمليّا يمكن تقسيم مقاطع الطويل إلى مجموعات متقابلة بأشكال عديدة. لكن العرب كانوا يجزئون هذا البحر إلى مجموعات محدّدة بالذات يعبرون عنها بـ: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن. وهذا يعني أن الطويل يتألف من عنصرين مكررين بالتناوب، كلّ عنصر يولد انطباعاً خاصًا في آذانهم. ومن الطريف أن نلفت الانتباه، قبل البحث في الانطباع الخاص الذي تولّده التفعيلة في أسماع العرب، إلى أن الشطر التالي مثلا:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — — ∪ — —

إذا قسّمناه هكذا:

— ∪ — ∪ | ∪ — ∪ — | — — — ∪ | — —

فإنه ينتج لنا صورة من صور الطويل، لكن لو قسّمناه كالتالي:

— ∪ — ∪ ∪ | — ∪ — — | — ∪ — —

لحصلنا على شطر من الكامل، ونخلص من هذا بأنه من المستحيل أن يكون هذا الشكل:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — — ∪ — —

عبارة عن نقل دقيق للعين للتأثير الذي يحدث في الأذن، لأننا لو سلّمنا بذلك لكان هذا يعني أن العربي لا يمكنه عند سماع هذا الشطر (ومثاله: يا ليلة من طولها وعنائها) أن يفرّق بأنه شطر من الطويل أو الكامل. لكن المؤكد أن هذا الشطر يرنّ في سمع العربي عندما ينشد على أنه من الطويل بطريقة مختلفة تمامًا عندما يُنشد على أنه شطر من الكامل. ومعنى هذا أن المقاطع في كلا الحالتين كانت تتجمّع بشكل تكون فيه «كلمات» مختلفة، تدرك كلّ كلمة منها كتلة محددة متميّزة في السمع عن التي تسبقها والتي تليها. هذه الكتل من المقاطع هي الوحدات الإيقاعية في البيت، وهي التي مثلها العرب بألفاظ اصطلاحية سموها تفاعيل.

لقد حاول غويار أن يكتشف لهذه التفاعيل، كتسميات للوحدات أو الخلايا الإيقاعية في البيت، نفس الخصائص التي اكتشفها في الكلمات، إذ بدا له من المحتمل أن يكون استقلال التفعيلة قد جاء من أن لها ترتيبًا إيقاعيًا خاصًا. وفعلاً فقد تناول التفاعيل المعروفة، وطبّق عليها قانون الإيقاع الذي يقضي بأن تتوالى المقاطع القوية مع المقاطع الضعيفة في الكلمة بصورة متعاقبة. ومن البديهي أن يتّخذ المقاطع المركبة نحو: (ما) و (لم) على أنها تمثل الأزمنة القوية، لأنه وجد أن العرب يضغطون غالبًا على هذه المقاطع عند النطق بها، وبالتالي فالمقاطع البسيطة (وهي الحروف المتحركة) تمثل الأزمنة الضعيفة بصفة عامة.

غير أنه بعد أن وضع إشارات للأزمنة القوية على كلّ تفعيلة، وجد أن شرط الإيقاع لا يتحقّق في بعض التفاعيل كأن يتوالى مقطعان قويان أو ثلاثة أحيانًا في التفعيلة، وكان المفروض أن تتعاقب المقاطع القوية أي الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة. لكنه استطاع أخيرًا أن يجعل هذه التفاعيل تلبّي شرط الإيقاع، وذلك بحذف إشارات الارتكاز التي وضعها على المقاطع المركبة التي يقضي الإيقاع أن تكون ضعيفة، أي أن تكون موجودة في الزمن الضعيف، واستند في عمله هذا على الصور المختلفة التي تتخذها التفعيلة في الوزن، واستدل بهذه الطريقة على المقاطع التي تظلّ دائمًا قوية مهما يدخل التفعيلة من زحافات. فالتفعيلة (مفاعيلن) مثلاً، لها ثلاثة ارتكازات، أي ثلاثة مقاطع قوية متوالية ومقطع ضعيف في الأول، وكان يجب أن يكون المقطع المركب الثاني ضعيفًا ليصح تعاقب الأزمنة القوية مع الأزمنة

الضعيفة فأبطل عدّه مقطعًا قويًا. لأن هذه التفعيلة تعوّض أحيانًا (مفاعلتن) التي يستجيب توالي مقاطعها لشرط الايقاع حيث أن أزمنتها القوية والضعيفة متعاقبة.

لكن غويار كان له مع (فعولن) شأن آخر، ولكي يجريها على الإيقاع الصحيح، أي يجعلها تلبّي شرط الايقاع ذهب إلى أن المقطع الاوّل القوي (عو) له طول استثنائي زائد عن طوله القياسي كمقطع مركب، هذا الطول الاستثنائي هو عبارة عن زمن ضعيف يشغله امتداد حركة المقطع (عو) بعد أن يتجاوز طوله القياسي، واستند في ذلك بالإضافة إلى الحجج العروضية التي استخرجها بمهارة على آراء القراء في المدّ بالحركات. وبعد أن حدد غويار عناصر الإيقاع في التفاعيل، مضى يتتبّع التقاء التفاعيل بعضها ببعض في البحور ليتحقّق من خضوعها وهي مجتمعة للقانون الأساسي للإيقاع، وليؤكد صحّة تحديده لارتكازات التفاعيل، وقد قاده هذا البحث إلى وجوب وجود سكتات قصيرة تملأ زمنًا ضعيفًا بين كل تفعيلة تنتهي بزمن قوي وأخرى تليها تبدأ بزمن قوي أو هي نفسها عندما يكون البحر متكوّنا من تكرارها عدة مرات. فبيّن مثلا أن بين كلّ (مستفعلن فاعلن) في البسيط سكتة، وكذلك الأمر بين كل من التفعيلين (فاعلن فاعلاتن) في المديد، وبين كلّ (فاعلن) في المتدارك. واكتشف أن هذه السكتات أو الاستراحات الصوتية واضحة في إنشاد الشعر غير أنه لم يقع التمثيل لها في الكتابة العربية لأوزان البحور.

وخرج من ملاحظاته هذه بقاعدتين هامتين:

1 - أنه حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة في بحر من بحور الشعر العربي فإنّ الأول والثالث يكونان زمنين قويين والثاني أو المتوسط زمنًا ضعيفًا.

2- وحيثما يتوالى مقطعان مركبان فإنه يكون كلّ منهما زمنًا قويا، لكن يلزم افتراض بينهما مقدار زمن ضعيف قد يكون هذا الزمن الضعيف سكتة وقد يكون صوتًا لا يشار له في الكتابة.

وبعد أن حدّد غويار الأزمنة القوية في التفاعيل مستندًا على معلومات عروضية صحيحة، أراد أن يوثّق نتائجه بطريقة لا يرقى اليها الشك، وذلك

بما لاحظه من تجميع العرب للبحور الشعرية في دوائر، وذهب إلى أن هذه الطريقة التي صدروا عنها قائمة في الحقيقة على إحساسهم بالايقاع وليست اعتباطية. ولمّا كانت جميع مقاطع الدوائر الواحدة تدخل بالدور والتسلسل في تكوين تفعيلات مختلفة بحسب البحور التي تتضمّنها الدائرة، فلقد وجد أن المقاطع التي اعتبرها قوية تظل لها هذه الخاصية في جميع الحالات. أمّا التفعيلة (مفعولات) التي تدخل في تكوين بحور الدائرة الرابعة فإنه أخرجها من حسابه، لأنه وجدها ترفض كلّ خضوع للإيقاع، وعزّز موقفه منها بأنها لم تستعمل في الشعر القديم وأن البحور التي تدخل في تركيبها لم يستخدمها الشعراء الجاهليون ولا المخضرمون ومن على شاكلتهم. وبالإضافة إلى ذلك فإنها لا تكوّن بمفردها أي مكرّرة على نفسها بحراً كغيرها من التفاعيل. وخصّ الدائرة الرابعة بفصل خاص.

لكن يتساءل غويار من أين جاء للعرب اعتبار المجموعات الإيقاعية لبحورهم كوحدات مستقلة؟ لماذا تؤلف فاعلاتن مثلا تفعيلة واحدة؟ فقد كان يمكن أن تكون هذه التفعيلة بالذات عبارة عن تفعيلتين متساويتين (فاع) و (لاتن) ويسمح بذلك أن هاتين التفعيلتين الممكنتين تتمشيان مع قانون الإيقاع. إن الجواب لا يمكن أن يكون إلا أحد أمرين، إمّا أن التفاعيل منقسمة في حدّ ذاتها وإمّا أنّها غير قابلة للانقسام. وينبغي أن يكون الأمر الثاني هو الجواب الصحيح، لأنّ الطريقة العربية في كتابة التفاعيل تدلّ على ذلك بما فيه الكفاية. وعلى ذلك يجب أن يكون أحد الزمنين القويين في التفعيلة دون الآخر قوة، لأن التفعيلة كما رأينا كلّ غير متجزئ إلى إيقاعين منفصلين وإنّما هي عبارة عن إيقاع واحد قائم بذاته. وبالتالي نتخذ لتدوين التفاعيل الوزن ذي الأربعة أزمنة القائم على تناوب زمنين قويين مع زمنين ضعيفين.

وفي ضوء هذه النتائج أراد غويار أن يضع علامات موسيقية لأوزان التفاعيل ويقابلها من ناحية أخرى بعلامات عروضية محضة تسجّل الأطوال الصوتية لكلّ تفعيلة بدقة وتشير إلى مواضع نبر الشدة أو الارتكاز الواقع على بعض مقاطعها. فاتّخذ رمزاً موسيقيّاً كوحدة زمنية وجعله يمثّل في نفس الوقت الطول القياسي للمقطع الواقع عليه الارتكاز. وهذه الوحدة الزمنية قد يصل تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء في مجال الزمن الضعيف، وذلك

إذا ملأت مسافتها الصوتية ثلاثة مقاطع، وهو الحد الأقصى، غير أن الزمن الضعيف ينقسم عادة وبصفة عامة إلى جزئين أي بين مقطعين ضعيفين. واصطلح غويار على ابتداء الوزن بالزمن القوي، وأخرج المقطع الضعيف - الذي في بعض التفاعيل - قبل عمود الوزن، وأغلب التفاعيل يختم النصف الثاني من وزنها دون القوي بسكتة طولها قصيرة أو نصف طويلة، ويحلّ محلّ هذه السكتة المقطع الضعيف - الذي طوله قصيرة - عندما تجتمع التفعيلة مع غيرها من التفاعيل التي يبدأ أولها بمقطع ضعيف.

والأمر الثابت هو أن مقدار كلّ تفعيلة يساوي في جملته ثمانية مقاطع ضعيفة أو بالقياس العروضي ثماني قصيرات. وهذا المقدار يساوي أربع طويلات = أربعة أزمنة = زمنين قويين + زمنين ضعيفين على هذا النحو: زمن قوي + زمن ضعيف + زمن دون قوي + زمن ضعيف. أو بالوزن الموسيقي أي بالعلامة الموسيقية: ثمان من ثنائية الأسنان (دوبل كروش) أو أربع من ذوات السنّ (كروش) وإليك مثالاً من التدوين الموسيقي والعروضي الذي اتّبعه المستشرق الفرنسي غويار في كتابه نظرية جديدة في العروض العربي:

التفعيلة (فاعلن)

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقيّة[1]	العلامة العروضيّة	العلامة المستعملة
فاعِلن	| ♪ . ♪ ♬ . ♪ 𝄾 |	ا ـــٰں ں ـــٰں° ا	— ں —
فعِلن	| ♪ 𝄾 ♬ ♪ . ♪ 𝄾 |	ا ⌒ٰ ں ـــٰں° ا	— ں ں
فَعْلن	| ♪ . 𝄾 ♪ . 𝄾 |	ا ـــٰں ° ـــٰں° ا	— —

وبعد الدراسة الموسيقية للتفاعيل وتدوين إيقاعاتها تدوينًا موسيقيًّا وعروضيًّا، اهتم مؤلف الكتاب بتصنيف التفاعيل تصنيفًا جديدًا بحسب نوع إيقاع كلّ منها، وبيّن أن جميع التفاعيل تتوزع إلى قسمين أو إلى نوعين من

[1] (♪) = (𝄾) ، (𝄿) = (ں) = (⌒) = (•) وهذه علامة السكتة.

الإيقاع، النوع الأول الإيقاع المبدوء بزمن قوي وجعل فيه التفاعيل المبدوءة بمقطع قوي نحو: (فاعلن) و(فاعلاتن)، والنوع الثاني الإيقاع المبدوء بزمن ضعيف المتمثل إمّا في مقطع بسيط نحو (مفاعيلن) أو مقطعين بسيطين نحو (متفاعلن) وإمّا في مقطع مركب مثل (مستفعلن).

لكننا نعرف أن التفاعيل عندما تكون منفردة هي غيرها عندما تكون ضمن أجزاء البحر، فهي هنا تدخلها تغييرات عديدة، تُرى هل تحتفظ التفاعيل بإيقاعها الأصلي أم تفقده خلال هذه التغيّرات التي تصيبها؟ لقد أثبت غويار أنّ جميع التغيرات التي تدخل التفاعيل لا تغير شيئًا من الخصائص الإيقاعية لإيقاعها. واستند في ذلك على الدراسة الصوتية والموسيقية التي قدّمها للتفاعيل. وبيّن بعد تحليل شامل دقيق لأنواع التغيّرات التي تصيب التفاعيل أن التغيّر لا يتناول في الحقيقة الاّ الأزمنة الضعيفة في التفاعيل، أمّا ما يبدو أنه حدث للأزمنة القوية للمقاطع فهو في الحقيقة تغير في الظاهر، ولكنه أساسًا لا يعتبر تغييرًا، إنما الصحيح أن نقول إنّ التفعيلة اتّخذت شكلاً كتابيًا آخر أو صورة أخرى، نحو (فاعلن) تصبح (فعلن). وأشار إلى أن صيغة (فاعل) تعادل (فعلٌ) لغويًا، هذا بالإضافة إلَى أن الارتكاز يظل دائمًا على المقطع الأول وطول الكلمتين صوتيًا محصّله واحد، إذ يعوّض سقوط الألف في (فاعلن) حدوث سكتة مساوية له بعد الفاء عند النطق بـ(فعلن).

وهكذا أثبت المؤلف بأدلّة عروضية واستنادًا إلى القوانين الصوتية على أن التفاعيل الأصلية متعادلة وزنًا وإيقاعًا مع صورها أو بديلاتها التي تعوّضها في أحيان كثيرة داخل البحور.

هذا، وأن التفاعيل ليست فقط رموزًا عروضية مجرّدة، بل هي تمثّل كلمات لغوية بسيطة أو مرتبطة ببعضها ارتباطًا يكوّن منها أحيانًا كلمات عادية، ويكون منها أحيانًا أخرى ألفاظًا ليست لها دلالات في ذاتها، فتفعيلة (فعولن) مثلا ترمز في نظر العرب لصيغ متعددة في اللغة: فعول، فعال، فعيل، فعلتم، فعلنا، يقولوا، يردّوا. .وإلى كلمات مركبة: لكيما، إذاما. . إلخ.

وبعد هذا يأتي التساؤل، هل التفاعيل نتيجة لمفهوم عروضي أي أنّ العرب اخترعوها عن قصد ليطبّقوا عليها ألفاظًا في اللغة أم أن هذه التفاعيل ولّدها، بعكس ذلك، استعمال بعض الكلمات والتقاؤها ببعضها في الجملة؟ إن جميع الدلائل في جانب الأمر الثاني، وقد حاول غويار أن يستخرج غير قليل من الدلائل التي تؤكد ذلك من طبيعة العروض نفسه. والواقع أن تتبع تاريخ نشأة السّجع وتطوّره وعلاقته بظهور الشعر ووجه الاختلاف بينهما لا يترك مجالاً للشكّ في ذلك.

إنّ الميل إلى الإيقاع شعور غريزي في الإنسان، كما هو من جهة أخرى في كثير من الحيوان، وكلمات اللغة في أصلها تحمل إيقاعًا مخصوصًا، واهتدى العرب إلى السجع لإشباع غريزتهم من الإيقاع، وعنه نشأ الشعر كصورة أكمل للإيقاع. والفرق بين السجع والشعر، بالرغم من أنّ كليهما موقّع موزون ومقفّى على نحو ما، هو أن إيقاع السجع لا يتفكك إلى أجزاء متشابهة ومتساوية مثلما هي الحال في الشعر. فإنّ الشعر يتألف من وحدات إيقاعية متساوية أو متقابلة فيما بينها بالتساوي. ومن هنا نفهم أنّ دور الخليل في وضع العروض يقتصر على أنه استطاع أن يحلّل ويصنف ويجرّد الكلمات النموذجية التي تمثل الوحدات الإيقاعية التي كان الشعور بها ملكة تكاد تكون فطرية عند العرب، ثم وضع لها ألفاظًا اصطلاحية كدليل محسوس عليها.

يقول غويار إنّ العروضيين العرب بالرغم من أنه لم تكن لديهم فكرة عن الزمن الضعيف والزمن القوي والكمية والمقاطع الطويلة والقصيرة، ولم يوفّقوا تمامًا إلى استخراج القوانين الإيقاعية لشعرهم، الاّ أنه كانت لديهم فكرة صحيحة جدّا عندما أقاموا تقطيع بحورهم على أساس المتحرك والساكن، فـ (فاعلن) تساوي عندهم (فـ + ا + عـ + لـ + ن) ولم يقولوا أبدًا إن كلّ حرف متحرك يساوي مقطعًا قصيراً وأنّ كلّ حرف متحرك مع ساكن أو مقطع مغلق يساوي مقطعًا طويلاً، وهذه في الحقيقة فكرة خاطئة، فكرة المقاطع الطويلة والقصيرة، ولا تصلح لفهم ولا إدراك إيقاع الشعر العربي؛ وقد بيّن غويار ما في هذه الفكرة من التحكّم وسوء الفهم بالعروض العربي.

وأشار مؤلف "نظرية جديدة في العروض العربي" أن العرب عندما دوّنوا التفاعيل أي الوحدات الإيقاعية لبحورهم بكلمات اصطلاحية اعتقدوا أنهم دوّنوا معها إيقاعها، لكن الإيقاع لم يدوّن بجميع تفاصيله لأنّ الكتابة العادية قاصرة في الواقع عن التعبير عنه بدقة، ولم يمكن أن ينقل بطريق الخطّ كما يتمثّل وينطبع في أسماعهم تمامًا. وليس ذلك في الحقيقة عيبهم، لأنهم وضعوا بدون شكّ هذه الكلمات الاصطلاحية لتلاميذهم؛ والتلميذ بمجرّد أن تقع عينه عليها ينطقها تمامًا كما سمعها عن أستاذه ويتحقّق بذلك الغرض وهو إدراك الإيقاع.

إذن ليست صحيحة تلك النظرية التي تعامل الحركات الثلاث على أنها حركات قصيرة، والحركات المتبوعة بحرف من جنسها على أنها حركات طويلة، وهي نظرية شائعة عند الأوروبيين عن عروض الشعر العربي وأخذها عنهم بعض العرب، وهي نظرية خاطئة إذ جعلتهم يدوّنون التفاعيل على مقتضاها بطريقة تجعلها تنحرف تمامًا عن وزنها الحقيقي، وعلى أساسها توصّلوا مثلا إلى هذه النتيجة الغريبة: التفعيلة (ــ ــ ں ــ) يمكن أن تصير (ں ں ں ــ) أحيانًا، لكن الرجوع إلى النظرية العربية القائمة على الحرف الساكن والحرف المتحرك أصحّ وأجدى لفهم العروض، مع إضافة هذه الفكرة دائمًا وهي أن حركة الحرف المتحرك قد تكون طويلة وقد تكون قصيرة تبعًا لوقوع الارتكاز أو عدم وقوعه عليه.

لقد أقام غويار في كتابه المذكور دراسة تحليلية على أسس صوتية وموسيقية للصيغ اللغوية استخلص منها نتائج طريفة وهامة وهي تتعلّق بأطوال الحركات وقصرها، وبيّن أسباب ذلك وكيفية الوقوف عليه، وخرج من دراسته بأنّ هناك نقصًا في الكتابة العربية يتمثّل في أن رموز الحركات (الضمة والفتحة والكسرة) تستخدم للتمثيل للحركات الطويلة (يقصد غير الحركات التي يتلوها حرف مدّ من جنسها) والحركات القصيرة بطبيعتها، وهذا النقص يضاف إلى مثله وهو الغفلة عن الإشارة برموز للسكتات الضرورية التي تتخلل بعض النطقات داخل بعض التفاعيل أو بين عدد منها. وتوصّل في الآخر إلى أن جرس الحركات وكمية أطوالها الصوتية ناتج عن نبر الشدة أو الارتكاز، وأن الحركات التي يقع عليها الارتكاز تبقى

مجهورة وتطول، والحركات التي تلي الارتكاز مباشرة يكون لها بالعكس ميل إلى الضعف والقصر. ويترتّب عن هذا أنّ كلّ سكون في اللغة العربية يوجد في زمن ضعيف، وأنّ الحرف المتحرك الذي يتقدّم عليه هو بالعكس قابل لأن يتلقّى الارتكاز ويطول.

وبعد دراسة التفاعيل منفردة وفي داخل البيت أفرد غويار فصلاً خاصّاً بدراسة التفاعيل في آخر البيت وفي أوّله. وأهمّ ما توصّل اليه بخصوص التغيير الخاص الذي يحدث في آخر تفعيلة في البيت، أنّ هذا التغيير إنما الداعي له في الحقيقة هو الإبانة عن الوقف أي للإشعار بأنّ بيتًا قد انتهى وآخر سوف يبدأ - والواقع أنه لولا ذلك لما أمكن للأذن أن تدرك حدود الأبيات لأن المجموعات الإيقاعية تتوالى - في هذه الحالة بصورة متشابهة. ولا شك أن العرب أدركوا ضرورة الإشارة للوقف ولجأوا بدافع من ذلك إلى إحداث تغيير في التفعيلة الأخيرة على أمثل صورة تنبئ عن الوقف، وقارن غويار ذلك بالقافية المذكّرة التي توجد في الشعر الفرنسي، فدور هذه القافية هو الدلالة على الوقف لنقصها في الكمية الصوتية ومعروف في الفرنسية أيضًا أن المذكّر أقصر من المؤنث في الصيغة اللغوية. ووضع على هذا الأساس علامات خاصة للتفاعيل العربية في آخر البيت.

وخص الكتاب الثاني لتطبيق نظريته في العروض ونتائج دراسته للتفاعيل على بحور الشعر العربي والأنواع المختلفة لكل بحر منها. وعرض في هذا الكتاب إلى دراسة خاصة ببحور دائرة المشتبه التي تدخل في تأليفها التفعيلة (مفعولات)، وقرّر أن هذه التفعيلة مصطنعة أي مفتعلة، وأن السريع والمنسرح يتجزّآن على خلاف ما ذهب اليه الخليل، وأن المضارع والمقتضب والمجتث بحور مصطنعة ومخالفة لروح النظم العربي.

وفي ختام هذا الباب قدّم غويار قواعد عملية لتعيين البحور، وهي قواعد تقوم على أساس نظريته وتستند إلى القوانين العروضية التي توصل إليها أثناء بحثه للتفاعيل. وهي بإيجاز شديد - ولعله مخلّ بفهمها - أن يبدأ بتقطيع الشطر وتدوينه بحسب المقاطع الطويلة (ـــ) والقصيرة (ں)، ثم يؤشر مقاطعه على التوالي بارتكاز قوي فارتكاز دون قوي مع اعتبار

الملاحظات أو القواعد التي ضبطها جيداً[1].

والحقيقة، مع أن هذه القواعد التي وضعها غويار لتحديد البحور تبدو صعبة إلا أنها تصبح سهلة بالمران، وبفضلها يصبح المرء فيما بعد قادراً بدونها على تعيين بحر البيت الذي يريده بعد وقت قليل إن لم يكن سريعًا.

ولقد بحث المؤلف في الكتاب الثالث عن إيقاع الكلمات العربية بصفة عامة، ووضع إيقاعًا لكل صيغة منها، وقرّر أنّ الكلمات المكوّنة من مقطع واحد لا تتلقى ارتكازاً حالة وجودها منفردة وهي لا توجد في الحقيقة منفردة، والكلمات التي تحتوي على مقطعين متحركين (لك) تتلقى ارتكازاً قويّا على مقطعها الأول. والكلمات التي تتكوّن من حرفين متحركين وحرف ساكن تتلقى ارتكازاً قويّا على ما قبل الآخر نحو: كما، مضى تنطق كالآتي: كما، مضى. . والكلمات التي مثل: ثم، يضرب، يقول تنبّر هكذا: ثمم، يضرب، يقول. ونحو: فضلاء، ضربتنّ، مسألة، تفضلتم، تتلقى ارتكازين أحدهما قوي ويكون أوّلا والثاني ضعيف: فضلاء، ضربتنن، مسألتن، تفضضلتم. . وهكذا استقصى المؤلف جميع صيغ الكلمات العربية وعيّن لها مواضع الارتكازات التي تقع عليها ووضع لذلك كلّه قوانين تجدها في كتابه مفصلة مقرّرة. وعرض بعد ذلك لأحكام انتقال الارتكاز عن مواضعه عند التقاء الكلمات المختلفة لتكوين الجمل وبصورة خاصة لتأليف البحور.

وكذلك عمد غويار إلى وضع أوزان لجميع أصناف الكلمات العربية حالة وجودها منفردة، ثم تعرّض للتغييرات التي تحدُث لتنبير الكلمات وإيقاعاتها عند اجتماعها في داخل البحور، واكتشف أنّ هذه التغييرات تحكمها قوانين عامة تولّى وضعها وأقام الدليل على صحّتها، واستخلص في النهاية أنّ إيقاع البحور يتولّد من إيقاع كلمات اللغة نفسها.

---

[1] انظر الترجمة ص 241 وما بعدها.

فايل والعروض العربي

نجد أحسن من يستعرض عمل فايل على العروض العربي بلاشير، في مقال له بمجلة أرابيكا، وإن كنا سنعرض لدراسة اليعلاوي على معالجة فايل لدوائر الخليل.

يعتقد بلاشير[1] أن فايل حلّ مشكل Ictus أو Accent prosodique الذي بقي الى الآن دون توضيح؛ فالعروضيون العراقيون من مدرسة الخليل، مع جهلهم بالمقطع المنفرد Syllabe isolé والارتكاز العروضي، وجدوا أنفسهم مدفوعين بصورة عفوية إلى ملاحظة وجوده.

فبعد أن لخص النظام النظري لمدرسة الخليل وأوضح ما فيه من شكلي ومثالي Formel, Idéal, d'irréductible au réel انتهى إلى وضع مشكل «المفاهيم العربية العراقية» التي غالبًا ما وقع تداولها وقامت المحاولات التفسيرية المقترحة من طرف علماء اصوات من المستعربين مثل غويار S. Guyard وهارتمان M. Hartmann وبلوش A. Bloch وفايل G. Weil في كتابه *Grundriss*.. لحلها.

يلاحظ بلاشير أن مفهوم الغربيين ومصطلحاتهم غير متطابقة تمامًا مع العروض العربي. فمفهوم المقطع والكمية المقطعية خصوصًا لا وجود لها. فالعرب لا يعرفون سوى الجزء الذي قسموه إلى سبب ووتد، وهو ما يقابل المقطع الطويل بالنسبة لبعضها ومجموعة مقطعين بالنسبة لبعضها الآخر.

وعدم وجود ما يمثل المقطع القصير متأت في الظاهر من فكرة كون أصغر تقسيم يجب أن يقابل الكلمة المنفردة، والحال أن كلمات مثل (وَ) و (لِ) لا وجود لها منفردة، ولكن دائمًا باتصال بالكلمة. ومن ناحية أخرى وضع العروضيون في حسابهم الحروف المتحركة والحروف الساكنة. وقد لاحظ محمد بن براهم: «أنه في العروض يقع اعتبار الحرف لا المقطع»[2].

وعلى رأي بلاشير الشعر في الأوزان اليونانية لم يكن محدّدا بعدد من المقاطع، بينما في الأوزان العربية القديمة لا يتعدى العدد ثلاثة عشر.

---

[1] ص 225.

[2] ص 226.

والعودة إلى المصادر وتحليلها لاستكناه تفكير الخليل أساسي، وهو ما فعله فايل عندما عاد إلى الدوائر التي بقيت مستغلقة، فانتهى بوضوح إلى وجود الارتكاز العروضي. ففي كل تفعيل توجد نواة غير قابلة للانقسام متكونة من مقطعين، أحدهما طويلة تحمل الارتكاز، مسبوقة في الغالب بمقطع قصير، وبصورة استثنائية متبوعة بمقطع قصير.

والدائرة الأولى تتركب من 24 حرفًا Signe consonantique والدوائر الثانية والثالثة والرابعة من 21 والدائرة الخامسة من 20 حرفًا.

ويمثل لهذه التفاعيل في العقد[1] عن طريق علامتين: ٥ للحروف المتحركة و | للحروف الساكنة وهو ما يقابل للمقاطع القصيرة ں والمقاطع الطويلة ـــ في الترقيم الأوروبي.

ومن أجل تحليلها بطريقة أفضل والحصول على تمثيل بصري أوضح أسقط فايل خطيا الشطر الذي يكوّن الدائرة من مختلف البحور.

وتساءل عن سرّ ترتيب بحور معينة في دائرة واحدة. فلم يكن من أجل فكها بعضها من بعض في الدائرة الواحدة ولا من أجل ترتيبها تاريخيا أي بحسب الظهور، لأن الرجز مثلا وهو أقدم، يأتي في مرتبة ثانية بعد الهزج في الدائرة الثالثة. يجب إذن التفكير في سبب إيقاعي، والتسليم بأن هذا الترتيب المقصودُ منه إظهار عامل آخر في الإيقاع غير الكمية المقطعية. هذا العامل لا يمكن أن يكون حسب فايل غير الارتكاز العروضي أو ictus.

ويؤكد هذه الفكرة أن الخليل لم يكتف بتقسيم البحور إلى أجزاء، والأجزاء نفسها قسمها إلى عناصر:

سبب	خفيف	نحو	قَدْ، فِي	ـــ
	ثقيل	نحو	لَكَ، قَلِ	ں ں
ووتِد	مجموع	نحو	لقَدْ، وَفِي	ں ـــ
	مفروق	نحو	وقْت، قالَ	ـــ ں

وهذه العناصر لا تضيف شيئًا إلى معلوماتنا عن الكمية المقطعية، ولذلك

[1] العقد الفريد 3/ 153- 155.

ذهب فايل يبحث عن الأسباب التي دعت الخليل إلى هذا التمييز بين الأسباب والأوتاد.

واسما السبب والوتد مشتقان من مصطلحات بيت الشعَر، لهما دلالة في حد ذاتهما. فالسبب هو الحبل الذي يشد الغطاء الأعلى للخيمة إلى الوتد Piquet بتوتر قوي أو ضعيف، في حين الوتد يجب أن ينغرز في الأَرض بقوة ويعتبر عنصر الثبات للخيمة.

والعروضيون أرادوا شرح أصل هاتين الصفتين مجموع ومفروق، فتصوروا أن الوتد المجموع سمي بذلك لوجود حرفين متحركين متتاليين فيه. بينما الوتِد المفروق يأتي اسمه من كون المتحركين مفصولين فيه بساكن.

ولا شك حسب فايل أن الخليل باستخدامه لهاتين الصفتين أراد أن يترجم عن فرق في قوة الوتدين. فمجموع، يجب أن يؤخذ في معنى Compact بينما مفروق في معنى Fendu, Fêlé ومن ثم نرى تفوّق الوتِد المجموع (ں ــــ) على الوتِد المفروق (ــــ ں).

والسبب هو العنصر الضعيف في الجزء. والوتد هو العنصر القوي والثابت فيه، وبالتالي المميز للإيقاع؛ إنه تجمّع مقطعين بكمية محددة، مع ارتكاز على مقطعه الطويل.

والوتد المجموع يحكي إيقاعًا صاعدًا، والوتد المفروق إيقاعًا نازلا، وهو أقل ورودًا في الشعر القديم. فالدوائر وترتيب الأوزان داخل الدائرة الواحدة وقع ضبطهما بطريقة محكمة من أجل إبراز الوتد ووضعه بمكانه دون التباس، على الأقل في الدوائر الأولى والثانية والثالثة والخامسة.

وتوجد ثمانية تفاعيل أصلية، أربعة منها لا يمكن تجزئتها إلى وتد وسبب إلا بطريقة واحدة، وهي فعولن مفاعيلن مفاعلتن مفعولات. والأربعة الأخرى يمكن تجزئتها بطريقتين وهي فاعلن أو فا علن مستفعلن أو مس تفع لن، فاعلاتن أو فا علاتن، متفاعلن أو متـ فاع لن.

والحال كما يلاحظ فايل، البحر الأول في كل دائرة من الدوائر الأولى والثانية والثالثة والرابعة يتكون فقط من تفاعيل النوع الأول. وبالتالي فهذا البحر الأول هو بحق البحر الدليل، وموقع الوتد في كل تفعيل فيه محدد بدقة. وبالإضافة إلى ذلك، ففي الدوائر الأربع، كل الأوتاد هي أوتاد

مجموعة وتطابق الايقاع الصاعد.

بيد أن هذه التفاعيل الأصلية ليست هي المستعملة حقا من طرف الشعراء القدامى، والتفاعيل المستعملة هي المسماة التفاعيل الفروع، لأنها مشتقّة من التفاعيل الأصول بسبب تغييرات محددة بدقة تدعى الزحاف والعلة.

والزحاف لا يصيب إلا العناصر الضعيفة، وهي الأسباب داخل البيت ولا يتغير بسببها الايقاع. وهذا التغيير عرضي، ولذلك لا يكرر الزحاف في كل حالة.

وبالعكس، العلة تصيب الوتد في الجزء الأخير من الشطر الأول والثاني[1]، فإنها تُحدث سقوط البيت وتغيِّر من بنائه الايقاعي، فالعلة توجد من أجل ذلك في الموضع نفسه، وبشكل واحد في كامل أبيات القصيدة.

وهذان القسمان المتميزان في إيقاع البيت (العروض والضرب) يشار اليهما دائمًا بمصطلحهما الخاص، وما عداهما من التفاعيل تسمى الحشو. وعلى وجه القياس، نميز بين نوعين من التغييرات: الزحاف (تسيّب Relâchement) والعلة (سقم، نقص Maladie, Défaut) ثم يقول: والزحافات، هي تغييرات ضعيفة غير ذات أهمية في إيقاع البيت، ونصادفها فقط في الحشو، والتي يتخذ الإيقاع من خلالها مجراه بقوة؛ والزحافات تصيب هنا فقط المقاطع القصيرة، سبب ذي حركتين، وبالتالي يتعرض لذلك بسهولة. والزحافات لا تحدث إلا تغييرات غير ذات أهمية (فقط تغيير ضعيف في الكمية) لا تخل بالإيقاع الخاص بالبحر. لكن العلل، ذات طبيعة أخرى. فإنها تَظهر فقط في آخر الشطرين وتسبب هناك، كما يدل اسمها، تغييرات مهمة في التفاعيل الأصلية؛ إنها تسبّب السقوط الايقاعي للشطرين، وخاصة آخر البيت وتتميز بسبب ذلك عن الحشو.

ومن أجل أن العلل، بعكس الزحافات، تصيب بناء الايقاع في البيت، فلا يمكن أن تظهر عرضيا؛ بل يجب أن تعود بانتظام في نفس الموقع وبنفس الشكل في كامل القصيدة. وهذا الفرق الأساسي بين هذين النوعين من

---

[1] يقصد الصدر والعجز. والاهتمام هنا بمصطلحي الصدر والعجز مهم، للشبه فى كون عجز الناقة ينتهى بذيل يتناهى فى الرفعة.

التغيير كان جليا نوعا ما أمام الخليل الذي كانت أمام عينيه الصورة المتمثلة للأبيات.

والزحافات لا تسقط إلا على المقاطع القصيرة، السبب، في داخل الأبيات، لا على الوتد أبدًا. وبالعكس تغير العلة الوتد، ذي الحروف الثلاثة وتظهر دائمًا في آخر الشطر، ولا تظهر أبدًا في داخل البيت.

إذن، وحسب فايل، علاقة الدائرة بالارتكاز الإيقاعي هي وحدها التي يمكن أن تفسّر:

1. وجود ثمانية تفاعيل أصلية وصورها.
2. تقسيم الجزء إلى أسباب وأوتاد.
3. نظام ترتيب الأوزان في كل دائرة.

فالدوائر بتفاعيلها لها صفة الأصول، ومن السهل أن يكون الخليل وهو يبنيها قد طلب قبل كل شيء تحديد موقع الارتكاز ictus (الوتِد) ثم بحث تأثير التغييرات التي تفضي بالتفاعيل إلى فروع تصادف فعلًا في الشعر القديم.

* الحالة الخاصة الدائرة الرابعة:

وتشكل الدائرة الرابعة حالة خاصة في نظر فايل كما تفطن إلى ذلك العروضيون. وتشمل أوزانها، بما في ذلك السريع، على الأقل جزءا قابلا للانقسام بطريقتين (مستفعلن، فاعلاتن) وجزءا بوتد مفروق يطابق الإيقاع النازل.

ويبدو أن الخليل أراد أن يجمّع في هذه الدائرة التي سماها دائرة المشتبه (Cercle de l'ambiguïté) الأوزان التي يقل وضوح الإيقاع فيها عن تلك التي تتضمّنها الدوائر الأخرى، بالخصوص من جراء وجود إيقاع صاعد وإيقاع نازل في البيت الواحد. وقد رأينا أن الإيقاع الصاعد، النادر في الشعر القديم، كانت له قوة دون قوة الإيقاع النازل. وبالذات لا يوجد بحر واحد يبدأ بجزء ذي إيقاع نازل (والمقتضب والمجتث، وهما الاستثناءان، لم يكونا مستعملين من قِبل الشعراء الأولين). ومن جهة أخرى، لا يوجد بحر واحد يتركب فقط من تفاعيل ذات إيقاع نازل.

وتقطيع أجزاء السريع (البحر الدليل) وقع تحديدها طبق الإيقاع التقليدي ومنه يصبح من السهل إنشاد بقية البحور في الدائرة الرابعة. وخاصة إذا اتبعنا الإسقاط الخطي لفايل.

والنتيجة التي توصل لها فايل هي إذن أنه في أغلب القصائد القديمة (المؤلفة على بحور الدائرة الأولى والثانية والثالثة والخامسة) كل تفعيل يشمل وتداً مجموعاً، بمثابة النواة غير القابلة للانقسام من مقطعين (قصير متبوع بطويل حامل للارتكاز) يطبع الإيقاع الصاعد.

وبعض التفاعيل (حالة البحور في الدائرة الرابعة) تشمل بصورة استثنائية وتداً مفروقاً، نواة غير قابلة للانقسام، من مقطعين (طويل واقع عليه الارتكاز متبوع بقصير) تطبع إيقاعا نازلا؛ هذا الإيقاع النازل هو دائماً أضعف من الصاعد.

فكل تفعيل لا يملك سوى نواة واحدة، والنواة الحاملة للإيقاع لا توجد منفردة ويجب أن تكون دائماً متصلة بمقاطع محايدة بدون نبر.

* قوة الإيقاع الصاعد:

في سياق بحثه للارتكاز، درس فايل تفاوت قوة هذا الارتكاز العروضي. وهذه القوة رهن بالموقع الذي يحتله الوتد المجموع في التفعيل.

فالتفاعيل التي توجد النواة في صدرها متبوعة بمقاطع محايدة، هي التي يكون إيقاعها الصاعد أقوى:

فعولن ں ـــ́ ×

مفاعيلن ں ـــ́ × ×

مفاعلتن ں ـــ́ × × ×

وهذه التفاعيل هي بالذات التي لا يمكن تقطيعها إلا بصورة وحيدة ويسميها فايل Stammfuss.

والتفاعيل التي تقع النواة فيها بالآخر مسبوقة بمقاطع محايدة، يتخللها إيقاع صاعد أضعف من Stammfuss، والإيقاع هنا لا يتجلى مثل الأول مباشرة:

فاعلن ×ں ـُـ

مستفعلن × ×ں ـُـ

متفاعلن × × ×ں ـُـ

هذه التفاعيل يطلق عليها اسم Springfuss .

ويوجد أخيراً تفعيل نواته تقع بين مقطعين محايدين:

فاعلاتن ×ں ـُـ ×

إنه هو التفعيل ذو الايقاع الأضعف، ويسمى Hummfuss .

وسبعة فقط من التفاعيل الأصلية الثمانية تقدمت أعلاه، لأن الثامن وهو مفعولات، لا يمكن تقطيعه إلا بإيقاع يناسب نواة الوتِد المفروق (ـــ ں).

والبحور الأولى في الدوائر الاربع، الأولى والثانية والثالثة والخامسة تتركب كما رأينا من تفاعيل لا تقطّع إلا بطريقة واحدة فقط. وهذه التفاعيل كلها Stammfuss ذات الإيقاع الصاعد الاقوى.

أما بحور البسيط والكامل والرجز والمتدارك، التي تأتي ثانية في كل دائرة من الدوائر المشار اليها، فهي تتركب فقط من Springfuss وقوته الإيقاعية أضعف من Stammfuss .

أما بحرا المديد والرمل، ويقعان ثالثين في الترتيب في الدائرتين الأولى والثالثة، نلاحظ أن الإيقاع الصاعد هو الأقل قوة من جميع الإيقاعات: فالمديد يتناوب فيه الـ Hummfuss والـ Springfuss ؛ والرمل يتركب من توالي الـ Hummfuss . هذان البحران يصادفان بقلة في الشعر القديم.

وهاتان الملاحظتان حملت فايل على الاستنتاجين التاليين:

1. في كل بحور الدوائر الأولى والثانية والثالثة والخامسة، كل التفاعيل لها نفس القوة الإيقاعية، فقط المديد المستعمل بقلة يشكل استثناء.

2. في كل من الدوائر الأولى والثانية والثالثة والخامسة، ترتب البحور تنازليا حسب قوة الإيقاع، والبحر الأول الدليل هو بهذا الاعتبار الأقوى من حيث الإيقاع.

* الدائرة الرابعة وتنويع الإيقاع الصاعد :

إن الشاعر بسبب منع استخدام تفاعيل ذات قوة إيقاع مختلفة في البحر الواحد لا يمكنه أن ينوّع كما يرغب الإيقاع في الأبيات التي ينظمها، فلم يكن تحت تصرفه غير ثلاث درجات قوة في الإيقاع الصاعد. ولكنه مع ذلك وفّق بالسليقة إلى إدخال شيء من التنويع بإشراكه بين التفاعيل ذات الإيقاع الصاعد والتفاعيل ذات الإيقاع النازل كما في الدائرة الرابعة على أن يحتفظ الإيقاع الصاعد بتفوقه، فلا يمكن لأي بحر أن يتركب فقط من تفاعيل ذات إيقاع نازل ولا يمكن كذلك لأي بحر أن يبدأ بتفعيل ذي إيقاع نازل.

فالدوائر الخليلية، كما يبين فايل، إنما هي في الظاهر صور إيقاعية تبرز بالخصوص موضع الارتكاز وتعبر عن درجة قوة الإيقاع الصاعد.

وعليه يمكن القول بأن الشعر العربي له إيقاع من نوع واحد، أو وحيد الإيقاع Monorythmique . والإيقاع الغالب عليه هو الإيقاع الصاعد المجسم في النواة غير المنقسمة وهي الوتد المجموع (ں ــ).

ويبين فايل في تأليفه تواتر البحور الاثني عشر التي نجدها في القصائد القديمة. وتعود المرتبة الأولى الى البحر الطويل المتألف من Stammfuss (تفاعيل الإيقاع الصاعد فيها على أقوى ما يكون).

ويختم بلاشير مقاله[1] بقوله: ولا يخفى في كل ما تقدم أن الشاعر، عندما يؤلف، يتصرّف كفنان، دون أن يبحث عن الانقياد لخط سير معين. والدوائر الخليلية هي فقط صور نظرية بنيت على ملاحظات تكونت إثر الاستماع إلى إنشاد أبيات. ولو كان الخليل وجد تحت تصرفه مفاهيم المقاطع والكمية المقطعية والارتكاز الإيقاعي والمصطلحات للتعبير عنها، لما وجد نفسه في حاجة إلى رسم دوائر للإشارة إلى موضع الارتكاز ictus.

وقد تناول مقالة (فايل) بالعرض والتعليق محمد اليعلاوي في مقال له بمجلة "حوليات الجامعة التونسية"، وسنعرض لما أبدى فيه من ملاحظات في الباب الثاني.

---

[1] ونحن ندعو الى ترجمة هذا المقال لأهميته.

الباب الثاني

الدراسات العروضية الحديثة في تونس

الدراسات العروضية الحديثة في تونس

يمكن تقسيم الدراسات العروضية الحديثة في تونس إلى دراسات جامعية ومؤلفات. وتنقسم الدراسات إلى بحوث ومقالات وإلى تحقيق نصوص من التراث العروضي أو ترجمة أعمال لبعض المستشرقين في العروض. وتدخل في المؤلفات الكتب الموضوعة والمقالات النقدية في المجلات الثقافية والمتخصصة. وبهذا الاعتبار سيشمل هذا الباب العناوين التالية:

أ) دراسات جامعية

ب) مؤلفات

ج) تحقيق نصوص

د) ترجمة أعمال مستشرقين

ه) مقالات نقدية

أ) دراسات جامعية

بالنظر الى حداثة الجامعة التونسية وغلبة الاتجاه فيها نحو دراسة الأدب الحديث لا نجد إلا عدداً قليلا من الدراسات المتخصصة في العروض، بل لا نكاد نجد دراسة واحدة بهذا الاسم بالكامل، وأقصى ما هناك ثلاثة أو أربعة أعمال مقدمة لشهادة الكفاءة في البحث موضوعها أعم من العروض؛ اثنتان منها على الأقل تتناولان الايقاع عامة، إحداهما في النص القرآني[1] والأخرى في الموسيقى والشعر معاً[2]، أما العملان الآخران، فيتناولان التجديد في الموازين الشعرية عند بعض الشعراء[3]. أما ما يقع من أعمال

[1] دراسة كمال بوخريص، وسنعرض لها بعد حين.

[2] دراسة رشيد السلامى، وسنعرض لها كذلك بعد حين.

[3] وتأتى فى المقدمة دراسة محمد الهادي الطرابلسى حول الشوقيات وهى

جامعية لتونسيين بالخارج، فتأتي في المقدمة دراسة محمود المسعدي حول الإيقاع في السجع بجامعة السربون، وإن كان لا يهمنا موضوعه مباشرة، وترجمة كتاب غويار "نظرية جديدة في العروض العربي" للمنجي الكعبي، بجامعة القاهرة.

وسنعرض لجهود عدد من الجامعيين التونسيين الآخرين من خلال مقالات لهم وبحوث تتعلق بالإيقاع في الشعر[1]،وكذلك لجهودهم هم أنفسهم أو لزملاء لهم من خلال تحقيق عدد من النصوص المهمة المتعلقة بالعروض والقافية[2] أو بالموسيقى والإيقاع[3].

اليعلاوي

ويأتي تاريخيا في مقدمة هذه الأعمال مقال لمحمد اليعلاوي، في مجلة حوليات الجامعة التونسية لعام 1967، عنوانه "مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي"[4]، وهي دراسة تعرّض فيها صاحبها بالتعريف والنقد لمقال المستشرق الألماني فايل حول العروض في دائرة المعارف الإسلامية[5]. وهو نفس المقال الذي تناوله قبله بالتعريف والتحليل المستشرق الفرنسي بلاشير في مجلة «أرابيكا»[6] بعنوان "علم العروض العربي في ضوء بحوث حديثة" . ويعتبر هذا التعريف بعمل فايل إسهامًا مهمّا لإطلاع الباحثين العرب على أحدث ما كتب حول العروض العربي من طرف المستشرقين، خاصة وأن كتاب فايل الأساسي في الموضوع

أطروحة دكتوراه دولة، ودراسة الطاهر الهمامي لشهادة الكفاءة وعنوانها كيف نعتبر الشابي مجددًا ؟ وانظر له نفسه: دراسة عروضية لديوان الشابى، الدار التونسية للنشر، تونس 1976.

[1] نقصد هنا خاصة اليعلاوي وجعفر ماجد والسلامي والكعبي.

[2] نقصد هنا خاصة الحبيب بلخوجة والشعبونى وجعفر ماجد والكعبى.

[3] نقصد هنا خاصة البارون ديرلنجى.

[4] حوليات. ع + (1967)، ص 101-120.

[5] Weil, Gotthold, *'arud* , in *EI*[2]. I, pp. 688-98.

[6] *Arabica*,VII, fas.3(1960), pp. 225-236.

وهو *Grundriss und System der altarabischen Metren* لم يترجم، ومقاله في الطبعة الإنجليزية لم يلق الدقة الكافية، الأمر الذي نبه اليه بلاشير نفسه في طالع مقاله المذكور.

ويمكن أن نعتبر وأنه إلى غاية خليل أده وبن براهم ومندور في أوائل القرن العشرين وقبل منتصفه بقليل لم تلق أبحاث المستشرقين في العروض ذلك الاهتمام الكافي بالتعريف والتحليل والنقد، بل نلاحظ وأنه على كثرة ما ترجم من أعمال المستشرقين في الأدب عامة وتاريخ الشعر وعلومه لم يترجم ولو عمل واحد من أعمال المستشرقين في العروض[1]. حتى أنه ساد إلى وقت قريب، قبل هذا التعريف بالمستشرق فايل ومقاله في دائرة المعارف وقبل ترجمة غويار، شبه تجاهل وسوء تقدير لدراسات المستشرقين في هذا الميدان.

ومقال اليعلاوي ظاهر الاعجاب بالمستشرق فايل، إذ يردّ اليه اكتشاف سرّ ترتيب الخليل للبحور في دوائره الخمس، وهو مراعاة طبيعة الإيقاع داخل مجموعات البحور حسبما يحدده موقع الوتد ونوعه في الأجزاء. وبالمقابل يعرِّض اليعلاوي بسذاجة العروضيين العرب الذين ظلوا يرددون «اسطورة» وحي الخليل لعروضه عن طريق «مطارق النحاسين في أسواق البصرة».

واهتمام فايل بموقع الوتد في أجزاء مجموعات البحور من حيث كونه يولّد إيقاعًا صاعدًا أو نازلاً أَو دون الأول صعودًا جعله يعيد النظر في قضية الزحاف والعلة، ويبدي بعض الملاحظات التي تصحح قول العروضيين القدامى في هذه المسألة، ولذلك بنى مقاله كما سنعرضه فيما يلي على مقدمة حول اهتمام فايل بالدوائر وانتقل إثرها إلى معالجة فكرة «الوقع العروضي» كما تتجلى من خلال نوعية الوتد وختم بالنتائج التي استخلصها من ملاحظاته حول ما يطرأ على الوتد من تغيير في العروض والضرب.

---

[1] ذكر سعيد بحيري، بأنه يعد لترجمة كتاب فايل. انظر مقاله : ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر فى الشعر العربى ، مجلة فصول، ص 191- 205.

ينطلق اليعلاوي إذن من تأكيد غريب، راجع إلى مدى علمه بما كتبه العروضيون العرب، فيقول[1]: «العروضيون العرب في جميع العصور.. لم يذكروا قط سرّ هذه الدوائر ولا رأيناهم مرة يتساءلون عن قصد الخليل من اختراعها وتبويبها وتسميتها. ولعل أول من اهتم بهذه المشكلة هم الباحثون الغربيون وعلى الخصوص المستشرق الألماني قوتهولد فايل في مقال قيم نشر بالطبعة الجديدة من دائرة المعارف الإسلامية..».

مع أن هناك أشياء كثيرة بالضرورة في علومنا نجد الأجانب أولى بالتساؤل عنها لأنها تقع خارج نظامهم اللغوي ومصطلحاتهم. وفكرة الوتد في البدء أو في الوسط أو في الطرف ودوره في تحديد طبيعة البحر خفة وثقلا، حسب كونه وتد مجموع أو مفروق، هو أمر لاحظه أكثر من عروضيّ في القديم. ومن الأكيد أن ترجمة المستشرق لكلمة الوتِد في مقاله أو كتابه هو الذي لفت إليه أكثر الباحثين المحدثين، لأن المعلوماتَ العروضية القديمة أصبحت من شدة التقادم والالتباس على أيدي المغرمين بالاختصار والميل إلى التقعيد على حساب الاهتمام بالتفسير والتعليل، بحيث تخفى على غير المختصين الأوروبيين في عروضنا ولا يقفون عليها.

ولذلك من الطبيعي أن يرى اليعلاوي فايل وقد «انتهى به البحث إلى افتراض جديد مدعم بحجج، وهو أن أساس الوزن في الشعر العربي ليس تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة فحسب بل هو أيضًا تتابع إيقاع خاص في مواضع معينة من كل بحر. فالوزن في الشعر العربي يعتمد الكمية الصوتية من جهة ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى..». ويختم بأن الذي «أوحى إليه [يقصد المستشرق] بهذا الاكتشاف درسه المدقق للدوائر الخليلية».

ولا يمكن أن نتصور العرب ظلوا منذ الخليل إلى اليوم وهم في غفلة عما «اكتشفه» فايل؛ فالوقع العروضي الذي يتحدث عنه هذا المستشرق لا يعدو الترجمة الحرفية لمعنى الوتد، أو لفكرة الوتد ذاتها في جوهر التفعيل. وهو ما يسميه غيره الارتكاز العروضي أو نحو ذلك من الأسماء. كما أن التفريق بين الوتد المجموع والوتد المفروق هو تفريق لا يكون منطقيا راجعًا

[1] ص، 101.

إلى اختلاف في تأثير هذا الوقع أو الارتكاز في السمع قويا أو ضعيفًا. مع تأكيدنا على أهمية تقديرنا لفايل على توضيح هذا الأمر ورفع الغموض عمّا كان يحيط ببعض مسائل العروض كالوتد من جهل، وخاصة من جانب من تقدمه من الباحثين الغربيين. أما العروضيون التقليديون فلم يقل أحد منهم بأن عروضنا هو عروض كمي يعتمد على مقاطع صوتية وحدها.

ويبقى جهد اليعلاوي وقصده وهو «أن نشرح نظرية هذا الباحث في خصوص علاقة الدوائر بمفهوم الوزن في الشعر العربي.. ونتوسع في الاستنتاج فنحاول ضبط مفهوم العلة والزحاف بالرجوع إلى الوقع العروضي الذي ثبت وجوده في البحور الشعرية.» جهدًا محمودًا وقصدًا نبيلا.

وربما ذهب هذا الباحث مثلما ذهب بلاشير إلى أن رسم فايل لدوائر الخليل عن طريق إسقاطها خطيا هو الذي سهل عليه ملاحظة تطابق الأوتاد في أجزاء شطور كل بحور الدائرة الواحدة. ولكن هذا التقدير يخالفه الواقع، لأن فكرة الدائرة تحقق أولاً دوران الإيقاع وتقرر ثانيًا مواقع الأوتاد بشكل متعامد بالنسبة لمجموعات البحور في الدائرة.

هذا، إلى أن اليعلاوي يقول و«نكتفي، تسهيلا للعمل المطبعي، برسم الدوائر على سطور مستقيمة أي بإسقاطها خطيا كما يقول الرياضيون». مما يعني أن الخليل كان أحكم وأكثر حرية في رسم ما هو أنسب لعمله.

ويقف اليعلاوي موقف غير المتحقق من سبب تسميات بعض الدوائر، وهو أمر غاب عن فهم غير واحد من المستشرقين، في حين نجد تفسيرًا عروضيا مناسبًا لتلك التسميات، في الزمخشري والسكاكي وغيرهما.

ولذلك نجده رغم ترديده بعض الأسباب التقريبية لتسمية معظم الدوائر يتوقف عند اسم الدائرة - المجتلب - ويقول: «فلا وجه عندنا لتأويله».

وملاحظاته في الدائرة الرابعة، بأن البحرين الأخيرين فيها - المقتضب والمجتث - «يبدآن بجزء مرتب تحت مفعولات من البحر الأول، ومفعولات هذا ليس له وتد مجموع وربما له وتد مفروق "لات"، فتعين أن نكتب الجزء الواقع تحته، مستفعلن وفاعلاتن، بكيفية تُظهر ذلك الوتد المفروق، أي أن نقطّع هذين الجزءين على أساس مستفع لن وفاع لاتن. ومن هنا نفهم لماذا يكتب العروضيون هذين الجزءين على شكلين مختلفين، فيرسمون

تارة: مستفعلن وتارة مستفع لن، وفاعلاتن وتارة فاع لاتن. فهذه الدائرة تتركب من بحور ذات أجزاء مشتملة على وتد مجموع وجزء آخر مشتمل على وتد مفروق. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الخليل يفرد هذه البحور في دائرة خاصة، بالرغم من تماثل الكمية الصوتية بينها وبين الدائرة الثالثة، ثم جعله يطلق عليها اسم المشتبه: فإن تقطيع بحورها فيه "شبهة" أو التباس»[1].

وهذه الملاحظة في مقال اليعلاوي، يمكن مراجعته فيها في نقطتين إحداهما تعبيره بأن الجزء مفعولات «ربما فيه وتد مفروق»، هو تعبير قد لا يكون له مبرر، لأن مفعولات هي تفعيل قائم بذاته برأي جميع العروضيين ما عدا بعض المحدثين أو بعض المستشرقين الذين استبعدوها من نظامهم التقطيعي أو الإيقاعي[2]. والأمر الثاني هو أن دائرة المشتبه لم تسمّ بذلك - ولو على احتمال عنده - بسبب الالتباس والشبهة[3] في بحورها، بل وهو الأقرب كما يفسره بعض قدماء العروضيين بسبب تشابه أجزائها في الخفة والسرعة[4].

ومن تفصيله للدوائر يقول:

«يمكن أن نستنتج بعض الاستنتاج: أولا، أن هذه الدوائر وإن اتفقت أحيانًا في عدد المقاطع - شأن الثالثة والخامسة - أو في عدد الحروف - مثل الثانية والثالثة - فهي لا تتفق فيهما معًا، إلا الرابعة والثالثة.. وسبب فصلهما هو وجود الوتد المفروق في مفعولات وما يتبعه من مستفع لن وفاع لاتن في الرابعة. فلا يوجد حينئذ دائرتان متفقتان تمامًا في عدد المقاطع وعدد الحروف وجنس الأوتاد التي تتركب منها بحورها، فيفضي بنا هذا إلى استنتاج آخر: وهو أن أساس ترتيب البحور عند الخليل مزدوج: الكمية الصوتية أولا وجنس الأوتاد ثانيًا».

---

[1] ص، 106.

[2] مثل غويار والعياشي.

[3] بلاشير يسميها في مقاله المذكور Cercle de l'ambiguïté.

[4] راجع ما يقوله صاحب كتاب العروض المنسوب الى أحد تلاميذ الزجاج في هذا الشأن. وهو نفس الخطأ الذي لاحظناه على بلاشير في مقاله.

ثم يبين أن هناك أجزاء تقطّع بطريقتين:

1- فاعلن فا علن

2- مستفعلن مس تفع لن

3- فاعلاتن فاع لاتن

4- متفاعلن متـ فاع لن

فهذه أربعة أجزاء - من ثمانية - تدخل بمفردها أو تشارك في تركيب اثني عشر بحراً، ولا تظهر في تركيب البحور الأولى من الدوائر الأولى والثانية والثالثة والخامسة، أي لا تشارك في الطويل ولا في الوافر ولا الهزج ولا المتقارب. وإنما تتركب هذه الأبحر الأربعة من الأجزاء الأربعة الأخرى (ماعدا مفعولات المخصوص بالدائرة الرابعة) وهي:

5- فعولن فعو لن

6- مفاعيلن مفا عيلن

7- مفاعلتن مفا علتن

8- مفعولات مفعو لات

بقي أن الأجزاء «فعولن» و«مفاعيلن» و«مفاعلتن» ليس فيها إلا وتد مجموع وأنها هي وحدها التي تركب البحور الأولى من الدوائر الأولى والثانية والثالثة والخامسة، بل إنها لا تظهر إلا في هذه البحور الأربعة التي ترد في صدارة الدوائر.. ووضعها في صدارة الدوائر مقصود.. لهذه الخاصية التي أثبتناها، أي كون أجزائها لا تقطع إلا بكيفية واحدة تبرز الوتد المجموع لا غير، فصار لها بهذه الخاصية وظيفة «الدليل»، دليل التقطيع إزاء البحور الموالية، تلك البحور التي يحتمل تقطيعها طريقتين بإظهار الوتد المجموع أو المفروق. ومن هنا نفهم لماذا كانت الأوتاد المجموعة في هذه الدوائر الأربع (خلا الرابعة) مرتبة ترتيباً طبقيا تحت الوتد المجموع من البحر الدليل: فالطويل دليل للبسيط ثم للمديد، يمنع تقطيع أجزاء هذين البحرين بالطريقة الثانية، وكذلك شأن الوافر مع الكامل، والهزج مع تابعيه، والمتقارب مع المتدارك. وكذلك الشأن أيضاً في الدائرة الرابعة: فالسريع دليل تقطيع بالطريقة الأولى (في جزءيه الأولين) والثانية (في جزئه الثالث،

مفعولات) معًا.

لهذه البيانات التي يقدمها اليعلاوي والتي يتفق فيها مع تحليل فايل نتيجة أولى هي: «أن وظيفة البحر الأول من كل دائرة هي أن يرشد إلى طريقة تقطيع البحور الموالية له، وذلك بإظهار الأوتاد المجموعة وحدها في عشرة بحور والأوتاد المجموعة مع وتد مفروق في البحور الستة التي تتركب منها الدائرة الرابعة».

وهذه النتيجة تترجم في الحقيقة لواقع كل دائرة. فلم يخف على القدماء أن البحر الأول هو الذي تنفك منه سائر البحور في الدائرة، فهو بهذه الصفة هو «الدليل» في عبارة فايل أو سائر المستشرقين. وكون البحور الأولى من جميع الدوائر باستثناء الرابعة تتركب من فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن، هي نفس تعليم العروضيين القدامى عندما جعلوا للتفاعيل أربعة أصول وستة متفرعة عنها. وكان ينبغي أن يلاحظ فايل ومن تابعه أن الأصل الرابع وهو «فاع لاتن» يدخل عن طريق الجزء المتفرع منه وهو «مفعولات» في تركيب أول بحور الدائرة المستثناة أي الرابعة[1].

وفي تقديرنا أن الدوائر الخمسة حكَم تركيبها نوع الوتد، وهي ستة أوتاد في الواقع (مجموع، أول ووسط وطرف؛ ومفروق، أول ووسط وطرف) إلى جانب الأجزاء الأصول المتكون منها كل بحر. ولا يوجد المفروق إلا في الرابعة، والمجموع المتطرف إلا في المديد من الدائرة الأولى. وقد استرعى وجود هذا البحر انتباه العروضيين من قديم كالكسائي الذي أبدى بشأنه ملاحظة وجيهة ردد صداها السكاكي. وربما يكون محمود شاكر استفاد منها في تغيير تفاعيل هذا البحر من «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» مرتين إلى «فاعلن مستفعلن فاعلن» مرتين. كما أن الدائرة الرابعة كانت محل عناية خاصة من قديم ولم يغفل عن ملاحظة ذلك صاحب المخطوط العروضي المنسوب لأحد تلاميذ الزجاج، الذي نجده يقول بوضوح[2]: «وإذا أنت تدبرت ذلك [يقصد أمر الدائرة الرابعة] على حقيقته تبينتَ فيها أمورًا عجيبة

---

[1] راجع تعليق محمود شاكر على العروضيين المتأخرين حين أهملوا التقسيم الأصلي للأجزاء وأعدادها على مقتضى الصناعة، أي بمراعاة الوتد، ومالوا الى اختصارها بحسب اللفظ الى ثمانية. ص 90-91 من كتابه نمط صعب..

[2] ص 219.

وأسرارًا طباعيّة. . » ثم يقول بعد قليل: «وأنت إذا تأملت هذه الدائرة تبيّنت فيها أشياء نوادر، فمنها أن دائرة المتحركات والسواكن إذا استقريتها وجدت ما كان منها علامة المتحرك فما تحته متحرك وما كان علامة السكون فما تحته ساكن كله في كل باب، وأيضًا فكل سبب فيها فتحته سبب في كل دائرة منها، وكذلك إن كان وتد مجموع فتحته وتد مجموع، وإن كان وتد مفروق فتحته وتد مفروق، ولا فاصلة فيها صغرى أو كبرى إلا أن يقع فيها زحاف.» إلى أن يقول: «وإنما سميت دائرة المشتبه لاشتباه أجزاء بعضها ببعض ومجانسة بعضها بعضًا عند الانفكاك».

وواضح أن «اكتشاف» فايل ما هو إلا «الأسرار الطباعية» التي عبر عنها وشرحها بدقة مؤلف ذلك المخطوط العروضي المجهول منذ القرن الرابع، والذي بيّن الكعبي فيما بعد أنه أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي النديم[1].

يقول اليعلاوي متابعا وضعية الوتد في الأجزاء العروضية في البحور: «وإذا دققنا النظر في الوتد المجموع، لاحظنا أنه يأتي في صدارة الأجزاء التي تتركب منها البحور الأولى في الدوائر (ما عدا الرابعة) وأنه يأتي في آخر أجزاء البحور الثانية - البسيط والكامل والرجز والمتدارك - وأنه يتوسط أجزاء البحور الثالثة - المديد والرمل - ولا شك أن هذا الترتيب بحسب موقع الوتد المجموع في الجزء مقصود أيضًا لدى الخليل. فكأنّ هناك سرا أو قرابة خاصة تجمع بين البحور الأولى من جهة، والبحور الثانية من جهة أخرى، والبحرين الواقعين في مرتبة ثالثة من الدائرة، من جهة ثالثة. هذا السر هو الاكتشاف الثاني - بعد اكتشاف البحر الدليل - الذي اهتدى اليه الباحث قوتهولد فايل».

ويأتي بتفصيله بعد ذلك كما يلي:

«إن الأبيات في الشعر العربي تحمل إيقاعًا خاصًا على أجزائها العروضية وهذا الإيقاع أو التوقيع الخاص، يستقر حسب علماء الأصوات على الأوتاد في الكلمة؛ و"الكلمات العروضية"، أي الأجزاء، لا تملك إلا وتدًا واحدًا، مفروقًا، أو مجموعًا كما رأينا، ويقول علماء الأصوات أيضًا:

---

[1] سيأتي الحديث فيما بعد عن هذا المخطوط ومؤلفه.

إن الأوتاد المجموعة تحمل توقيعًا قويا اصطلحوا على تسميته بـ"التوقيع الصاعد"؛ أما الأوتاد المفروقة، فالتوقيع فيها ضعيف خافت، فسموه "توقيعًا منخفضا أو نازلا". وهذا التوقيع يحل على الخصوص بالمقطع الطويل من الوتد.. وبقدر ما تكون نواة البحر أي جزءه، متركبة من أوتاد مجموعة أو مفروقة يكون وزنه، أي نغمته وتوقيعه "صاعدًا" قويا، أو "نازلا" منخفضًا. على أن التوقيع الصاعد نفسه تتفاوت قوته بحسب موضع الوتد المجموع في الجزء: فإذا تصدّر الوتد المجموع الجزء كان للجزء، وبالتالي للبحر، أقوى وقع، وهو الذي اصطلح فايل بتسميته شتامفوس Stammfuss أي تقريبًا "التوقيع المستقر الثابت". وإذا كان الوتد المجموع في آخر الجزء، صار له ولبحره توقيع أقل قوة، وهذا النوع سماه فايل شبرينقفوس Sprinfuss، أي "التوقيع القافز". أما إذا كان الوتد المجموع في وسط الجزء، فإن الوقع يكون مستضعفا، دون النوعين السابقين في القوة، واسمه عند فايل هامفوس Hemmfus، أي "التوقيع المعرقل". على أن هذا النوع الثالث، مهما ضعف، يفوق التوقيع المكتسب من الوتد المفروق، أي التوقيع النازل».

والجديد حقا في كلام فايل هو هذا التوقيع الصاعد والنازل الذي لاحظه بخصوص الأوتاد، مما حدا باليعلاوي إلى وضع جدول بترتيب الأجزاء بحسب قوة التوقيع فيها، ربما نزيده توضيحًا بالرسم التالي:

صاعد	1 (بدء)	فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن	(قوي)
	2 (طرف)	متفاعلن، مستفعلن، فاعلن	(دون القوي)
	3 (وسط)	فاعلاتن	(أقل قوة)
نازل	(طرف)	مفعولات	

مع الملاحظة أن كلمة بدء ووسط وطرف في الوادي الثاني من زياداتنا إشارة لموقع الوتد من الجزء وكذلك التعبير بقوي ودون القوي وأقل قوة، الذي عوضنا به عبارة «أقوى من» تحت صاعد 1، وصاعد 2، وصاعد 3.

وقد بينا أن محمود شاكر قد قرر هذا الترتيب للأوتاد وإن كان لم يستعمل عبارات الصاعد والنازل إلا أنه لاحظ أن مصدر الثقل في البحر المديد متأت من الوتد المجموع في وسطه، حيث نراه في جدول فايل أقل

قوة من الوتد في البدء والطرف. ولاحظ كذلك عدد من بين علماء العروض قبله أن الوتد المفروق والوتد المجموع المتوسط هما سبب قلة استعمال هذه البحور في الشعر القديم. وهو في رأينا السبب في تسميتها بمقابل «القصيد» الذي يعنون به في الأكثر البسيط والطويل، لأنها تامة من ناحيتها ووتدها إن لم يكن في البدء فهو في الطرف مما يحقق وقعه القوي أو الأدنى من القوي، خلافًا للأوتاد المفروقة والوتد المجموع في الوسط.

يقول اليعلاوي متابعًا استنتاجه: «ومنه وصلنا إلى ترتيب الأوزان الشعرية بحسب قوة توقيعها: فأقوى البحور توقيعًا وأشدها "تنغيمًا" هي الطويل والوافر والهزج والمتقارب، وهذا سبب ثان لجعلها في مرتبة رؤساء الدوائر (والسبب الأول كما سبق هو أن يقاس عليها البحور التالية لها الملتبسة التقطيع). يلي هذه البحور، أوزان المرتبة الثانية: البسيط، والكامل، والرجز والمتدارك. ثم، من بعدها بحور المرتبة الثالثة: المديد والرمل، وأخيرًا، بحور الدائرة الرابعة التي أضعفها جزء "مفعولات" وما يقاس عليه. ومما يدعم هذا الترتيب أن البحور "الضعيفة" التوقيع نادرة الوجود في الشعر العربي القديم، مثل المديد والرمل وكثير من بحور الدائرة الرابعة».

ويأتي لدعم كلامه باحصاءات، تفيد أن المعلقات العشر نظمت في معظمها على أوزان الدائرة الأولى والثانية (ثلاث من الطويل وثلاث من البسيط، واثنتان من الكامل وواحدة من الوافر) ونظمت واحدة فقط على الخفيف من الدائرة الرابعة. وأن ديوان المتنبي فيه 129 قصيدة من الطويل والوافر والمتقارب (رؤساء الدوائر)، و97 قصيدة من البحور الثانية، واثنتان فقط من البحور الثالثة.

ثم يصل اليعلاوي إلى النتيجة الثانية من بحثه «وهي أن الخليل بن أحمد تفطن إلى حقيقة الوزن في الشعر العربي والطريقة المثلى لإنشاده، لا بوحي من مطارق النحاسين في أسواق البصرة، كما تقول الأساطير، بل بالاستماع المدقق إلى الأعراب في المربد أو في بواديهم عند إنشادهم، فاكتشف أن أساس الوزن والنغمة في الشعر ليس تتابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة فقط، أى الكمية الصوتية، بل هو أيضًا توقيع خاص -

التوقيع العروضي - Accent prosodique - يحلّ بالخصوص بالأوتاد المجموعة من الأجزاء، فيُكيّف سير نغم البيت بحسب موضع الوتد الموقّع من الجزء - في صدره أو وسطه أو ذيله - ويضفي عليه "ترنيمة" خاصة. كما اكتشف بحوراً قليلة ذات وقع مزدوج: بعض أجزائها موقع توقيعًا قويا، وجزء منها توقيعه خافت "نازل"، وهي بحور الدائرة الرابعة، فنبه إلى خاصيتها هذه بإطلاق اسم "المشتبه" على هذه الدائرة».

وقد بينا سابقًا أن هذه التسمية على دائرة المشتبه غير صحيحة، كما بيّنّا أن الوقع المزدوج أو الإيقاع المزدوج في بعض البحور سبب قلة تداولها أو وجودها بكثرة في غير أغراض القصيد كبحور الدائرة الرابعة، لسرعتها وخفتها، بسبب ورودها مجزوءة من ناحية وبسبب تنازل الوقع فيها لطبيعة الوتد المفروق فيها.

ولكننا نجد اليعلاوي، يرتدّ إلى معلومات العروضيين العرب الخاصة بالوتد في ما يسمونه العلة، ويستدل بها على كون الوتد هو النقطة الحساسة في البحر. فيقول: «والدليل على أن الوتد المجموع هو النقطة الحساسة في البحر أن كل تغيير يصيبه وهو ما سماه العروضيون العلة، لا بد أن يتكرر في كامل أبيات القصيد».

إذن، العروضيون العرب كانوا منتبهين إلى شأن الوتد، من خلال قضية العلة التي أراد أن يبحثها في جزء ثان من مقاله كما قلنا. ولكنه يستغرب أن يكون من العلة - وهو نقص في مفهومها - ما يكون بالزيادة. وفي ذلك يقول: «بحور الدوائر هي بحور نظرية لا توجد في الشعر العربي على هذا الشكل.. فالبحور المستعملة.. تخالفها بالنقص في الغالب. وهذا النقص هو ما سماه العروضيون "زحافا" و"علة"، وإن كانوا يذكرون من بين العلل "علل زيادة " كالترفيل والتسبيغ».

ولعل هذا الاستغراب حول علل الزيادة جاءه بسبب فهمه غير الدقيق للعلة، بالمصطلح العروضي. وقد لاحظنا الفهم نفسه لدى جميع من رجعنا اليهم من الباحثين من عرب ومستشرقين. ولولا أننا وقفنا صدفة على تصحيح لهذا الفهم الاصطلاحي[1] لما أمكننا تبيّن الوجه من الاستعمال القديم

[1] فى كتاب مخطوط لأبى الحسين أحمد بن محمد العروضى النديم . انظر

للعلة بمعنى الزيادة وليس فقط بمعنى النقص. فقد جاء عن أبي اسحق الزجاج أنه استعمل لفظة المعلول في المتقارب، فقال: «وإذا كان بناء المتقارب على فعولن فلا بدّ من أن يبقى فيه سببٌ غير معلول، وكذلك استعمله في المضارع فقال: أُخّر المضارع في الدائرة الرابعة، لأنه وإن كان في أوّله وتد فهو معلول الأول، وليس في أول الدائرة بيتٌ معلول الأول، وأرى هذا إنَما هو على طرح الزّائد كأنّه جاء على عُلَّ وإنْ لم يُلفظ به، وإلاّ فلا وجه له، والمتكلمون يستعملون لفظة المعلول في مثل هذا كثيرًا».

إذن، فمعنى العلة هو معنى اصطلاحي، ولا يفيد النقص مطلقًا وإنما يفيد أن الجزء المعتل يتماثل بالزيادة أو النقصان لإنهاء الشطر سواء في حالة العروض أو الضرب، كحروف العلة «سميت بذلك للينها وموتها»، مع أنها تطويل للحركة.

ومهما يكن اجتهادنا في هذا التفسير فواقع الشطور قائم في العروض والدائرة قائمة على الشطر في الحقيقة، لأنه مناط الإيقاع المتكامل، أو الوحدة الدنيا للشعر الموقّع، لانّ الأجزاء بمفردها أو إذا كانت غير متكاملة في الشطر لا تحدث إيقاعًا البتة.

ويبحث اليعلاوي في الزحاف من حيث أنه تغيير يلحق الأسباب بتسكين الحرف الثاني منها أو حذف الثاني الساكن... على أن بعضهم[1] يقول: «هو تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقًا بلا لزوم». فكلمة مطلقًا توهم بأن الزحاف قد يلحق أسباب العروض والضرب أيضًا. أما العلة، فهي: «تغيير غير مختص بثواني الأسباب، واقع في العروض والضرب، لازم لهما».

يقول اليعلاوي: وعبارة «غير مختص بثواني الأسباب» مبهمة، أي لا تأتينا بحل في أمر التغيير الذي يلحق الأسباب في العروض والضرب - وإنها لتتغيّر فعلا فيهما - هل هو من عمل الزحاف أم من عمل العلة. ويتساءل: «فلئن اتفق العروضيون على لزوم العلة في العروض والضرب، فإنهم سكتوا عن عملها فيهما، أهي تصيب الوتد وحده أم تصيب الوتد

حوله الدكتور المنجى الكعبى، "رحلة تحقيق فى مخطوط مجهول".

[1] ص 112. ويحيل في تعليقه بالهامش على: متن الكافي للقناعي، ضمن

والسبب معًا؟.. ثم ذكروا عللا تعمل بالزيادة كما سبق، ولكنهم أضافوا: «لا تلتحق هذه الزيادة إلا بالبحر المجزوء، وهو الذي حذف جزء من صدره، وجزء من عجزه»[1]. ومعنى هذا أن العلة تعمل هي الأخرى، بنقص دائمًا في السبب، بالنسبة للبحر النظري. فجزء "متفاعلن" مثلا، يصير "متفاعلاتن" بالترفيل، ولكن هذا السبب الخفيف "تن" الذي زيد اليه، ربما هو ما تبقى من "متفاعلن" الموالي له. والنتيجة الأولى التي نصل اليها في بحثنا في الزحافات والعلل هي توضيح أو تنقيح لقول العروضيين: وهو أن العلة والزحاف يعملان بنقص دائمًا بالنسبة للبحر النظري».

وهنا يلتقي اليعلاوي مع فكرة محمود شاكر التي أشرنا اليها سابقًا حول بحر المديد، وأنه لا يقع إلا مجزوءا ويقع له الترفيل في صورة بنائه على غير ما قرره الخليل أي على فاعلن مستفعلن فاعلا (تن).

ونتيجة ثانية في هذا المقال، ذات علاقة بمسألة التوقيع العروضي، وهي أن الأوتاد في حشو الأبيات لا يلحقها تغيير. ويقول: إن العروضيين «لم يعزوا ذلك إلى سبب، فيقول ابن عبد ربه في أرجوزته العروضية:

والعلل التي تجوز أجمع * وليس لهن في الحشو موضع[2]».

وبنظره في أبيات للبيد من الكامل وللاعشى من الرمل، وَجد دليلا على أن بعض التغييرات التي تصيب العروض والضرب قد لا يشترط تكررها أو لزومها كما يقول العروضيون، أي قد تعتبر زحافًا رغم وقوعها في العروض والضرب. ومن ثم يقول: «فوجب علينا أن ننقح قولهم بإخراج الأسباب الواقعة في الضرب والعروض من حكم التكرر واللزوم، فنقول: إن أسباب العروض والضرب يلحقها زحاف غير لازم».

وهذه نتيجة مفهومة بالضرورة من كلام العروضيين حول الزحاف في العروض والضرب، ولذلك نجده يستدرك على نفسه ويقول : «مع الاعتراف بأن عبارة مطلقًا من متن الكافي التي أشرنا اليها وأوّلناها، قد تؤدي إلى هذه النتيجة أيضًا».

مجموع المتون، ص 552 ، نشر مصطفى بابى الحلبى بمصر.

[1] ويحيل فى الهامش على: تحفة الأدب فى ميزان أشعار العرب، ص 12.

[2] ويحيل في الهامش على: كتاب العقد الفريد، طبع المطبعة الازهرية 1928 ،

ولكن يظهر أنه يخالف في ذلك ما يقوله فايل في مقال دائرة المعارف الإسلامية من أن الأوتاد والأسباب معًا تلحقهما العلة، بل إنه يصرح بذلك ويقول: «فإذا أخرجنا الأسباب من حكم العلة، صارت العلة مختصة، لا بالعروض والضرب فحسب، بل بأوتادهما لا غير. ففي وزن الكامل الثاني (القطعة 59 من ديوان الأعشى الكبير، ص 245) نجد أضربًا معلولة من "متفاعلن" إلى "فعلاتن"، تصاب بتغيير في حرفها الثاني، أي بزحاف، فتصير "مفعولن"... ولكن هذا الازدواج غير خاص بالكامل، بل يوجد في بحور أخرى: فالخفيف الأول مثلا (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين، يحدث فيه، إلى جانب الضرب الأصلي "فاعلاتن" ضربان آخران "فعلاتن و"مفعولن"، وذلك في القصيد الواحد. وقد انتبه العروضيون إلى هذه الخاصية من الخفيف، فنبهوا اليها دون أن ينتبهوا إلى تضاربها مع قاعدة اللزوم في العلة التي طالما كرروها: «يدخل الخبن جميع أجزاء الخفيف، حشوا وعروضا وضربا... ويدخل التشعيث الضرب الأول من العروض الأولى»[1]، أي الخفيف الأول.

ثم يقول: «ما هو موقفنا من هذه العلل التي تصيب الأوتاد الموقعة في الأعاريض، وخاصة في الضروب، فلا تتكرر خلافًا للقاعدة العامة في لزوم العلة؟ فهل نجعلها كالزحاف في الحدوث والزوال؟ الرأي عندنا أن لزومها أو عدم لزومها موكول إلى نوع الجزء الذي يقع فيه العلة، أو بالأحرى إلى نوع التوقيع الحاصل في ذلك الجزء: فإذا كان توقيعًا قويا، من النوع الذي سميناه "ثابتًا" Stammfuss، فالعلة لازمة التكرر لا محالة، فلذلك لا نعدم أبدًا الوتد الموقع مَفا في الطويل، ولا مُفا في الوافر، ولا مَفا في الهزج، ولا فَعو في المتقارب، وأقصى ما يصيب هذه الأوتاد أنها تنقلب من مَفا(عيلن) إلى فعو(لن) في الطويل الثالث أو من مُفا(علتن) إلى فَعو(لن) في الوافر، أما في المتقارب، فتبقى "فعو" أو يزول الوتد فيصير "فعْ". فكأن الوزن في هذه البحور الأربعة التي ذكرناها محتاج بصفة خاصة إلى أوتاده. فلا يدعها تتغير أو تزول. أما البحور الأخرى، بحور المرتبة الثانية، ذات الوقع الصاعد المتوسط شبرينقفوس Springfuss، وخصوصًا بحور

---

[1] ويحيل في تعليقه بالهامش على: ابن أبي الشنب، ص 70.

المرتبة الثالثة أو بحور الدائرة الرابعة، ذات الوقع الصاعد الضعيف هامفوس Hummfuss، أو ذات الوقع النازل، فكأن فقدان الوتد المجموع لا يضيرها، فلذلك نراه يتغير وقعه بتغير الكمية الصوتية مثلما في فاعلاتن/ فعلاتن أو فاعلن/ فعلن، أو يزول تمامًا مثلما في فاعلاتن/ مفعولن.

إذن النتيجة الرابعة في مسألة الزحاف والعلة التي يخرج بها صاحب المقال هي أن العلة تغيير يلحق الأوتاد الحاملة للوقع في العروض والضرب، ولا يلحق غيرها. وهي نتيجة قد أبصرها بلاشير[1] إذ قال: «على عكس الزحافات التي لا تصيب الأوتاد قط، فإن العلل تُلحق تغييرًا بالأوتاد، المتركبة من ثلاثة أحرف، على الخصوص وتظهر دائمًا في آخر المصراع»، إلا أننا - يقول اليعلاوي - نزيد حصرًا، فنقول إنها لا تصيب إلا الأوتاد. ولكن تعريفنا للعلة كما أثبتناه منذ قليل يحتاج إلى استدراك في مسألة لزومها أو عدم لزومها، فنقول - وهي نتيجتنا الخامسة -: « إن تكرر العلة أو عدم تكررها موكول بقوة التوقيع في الجزء». فلا تتكرر في الأجزاء ذات الوقع المتوسط أو الخافت، ويشترط تكررها في الأجزاء ذات الوقع القوي الثابت كفعولن ومفاعيلن ومفاعلتن، وهي أجزاء البحور الأولى من كل دائرة (عدا الرابعة).

والخلاصة التي يختم بها مقاله هي «أن التوقيع في الأوزان الشعرية له علاقة وثيقة بالزحاف والعلة: فأوتاد التوقيع لا يلحقها تغيير في حشو البيت. أما في العروض والضرب، فقد تعتل هذه الأوتاد، فتلزم علتها كامل الضروب، إذا كان الجزء ذا وقع قوي (طويل - وافر - هزج - متقارب)، ولا تلزم الضروب ذات الوقع المتوسط القوة أو ضعيفها».

وهكذا نلمس في هذا المقال المفيد الجهد الذي بذله الباحث التونسي وإن كان انطلق من معطيات موضوعية قدمها فايل في مقاله بدائرة المعارف الإسلامية، ليجعل من مزاوجته بين الفهم الاستشراقي للعروض العربي الذي كشف أمامه بعض الحقائق التي كانت مجهولة حول الدوائر الخليلية وبين تقريرات بعض علماء العروض القدامى حول الزحاف والعلة في

---

[1] ويحيل في تعليقه بالهامش على: ر. بلاشير، "علم العروض العربي على ضوء بحوث حديثة"، مجلة "أرابيكا"، ج 7، 1960، سفر 3، ص 232.

الأسباب والأوتاد ما قرّر على ضوئه بعض التدقيقات فيما يخص لزوم العلة في الأوتاد ذات الوقع المتوسط أو الوقع الضعيف.

السلامي

وإذا كان عمل اليعلاوي منشوراً فإن دراسة رشيد السلامي، وعنوانها "وضع إطار لدراسة الإيقاع في الموسيقى والشعر العربيين"[1]، بقيت غير منشورة. وأهميتها في نظرنا تتمثل في محاولة صاحبها تقديم تعريف مركز بعدد من المؤلفات والمقالات العروضية التي تعنينا، وإن كان تناولها الباحث من جانب علاقتها بالإيقاع وهو موضوعه دون النواحي الأخرى. وقد اخترنا أن نقدم هنا بشكل موجز الملاحظات حول تقديمه لسبعة عناوين من تلك الكتب والمقالات.

الأول: مقالة "عروض" لفايل[2]

ذكر الباحث أن هذه مقالة استقطبت اهتمام «معظم الباحثين» في إيقاع العروض العربي وحوصلها في عدة نقاط نختصرها بقريب من لفظه للتعليق على بعض ملاحظاته عليها:

1- أن الخصائص الإيقاعية التي تجعل من الشعر شعراً موقعًا تتمثل في وجوب احترام ترتيب معيّن لتتالي مقاطع البيت الشعري. فإن كانت كميّة المقاطع -أي أزمانها- ثابتة تولّد الإيقاع عن تركيبة ثابتة من مقاطع قصيرة وأخرى طويلة تتوالى بنفس الكيفية، وكان لنا ما يعرف بالشعر الكمّي؛ وإن كانت كمية المقاطع متغيّرة يكون التفريق بين المقاطع عن طريق اختلافها في النبر وتولّد الإيقاع عن تركيبة تتتالى فيها المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة بوتيرة واحدة، وكان لنا ما يعرف بالشعر المنبور.

2- يلاحظ كاتب المقالة أن الخليل لم يوضح لنا غايته من تنظيم البحور

---

[1] شهادة الكفاءة للبحث، كلية الآداب 1980 ، رقم 3625.

[2] ص 46 : مقال فايل Gotthold Weil ، يقع في 11 صفحة من دائرة المعارف الإسلامية ، الجزء الأول. ط جديدة. باريس 1956.

في الدّوائر الخمس، ولم يتول ذلك أحد ممن أتى بعده؛ وإن كان الخليل يعرف بلا شك أنّ البحور التي تستخرج من دوائره صيغ مثالية لا تنطبق على واقع الشعر وأنّ الصّيغ الواقعية هي أوزانه.

3- يؤكد أنه لم يسبق لأحد من العروضيين العرب أن تناول بالدّرس طول المقاطع في الشعر العربي القديم[1] أو ما ينبر منها.

4- يرى أن المقاطع في اللّغة العربية لها كمية ثابتة، ومن ثم فالشعر العربي شعر كمي، وهي فرضية قبلها معظم المهتمين بدراسة العروض إلاّ أنهمّ اختلفوا حول ما إذا كانت عناصر أخرى غير كمية المقاطع قد أثرت في نشأة إيقاع الشعر العربي التقليدي.

5- يستعرض أهم نظريات النبر في الشعر العربي. فهرتمان M. Hartmann يرى أن المقطع الذي يحمل النبر الأساسي له قيمة زمنية ثابتة ويمكن أن يكون مقطعًا قصيرًا أو طويلا، ولذلك، فالبحور تنشأ من تتالي المقاطع المنبورة وغير المنبورة، ويربط أصل البحور بالمحاكاة اللاواعية للإيقاع المنتظم لخطوات الجمل. وقويار Stanislas Guyard الذي حوّل القيم الزمنية للمقاطع إلى رموز موسيقية بعد أن قيّمها تقييمًا مضبوطا، خرج بقوانين لتوالي الارتكاز القوي والارتكاز دون القوي على المقاطع. وهولتشر G. Hœlscher يرى أن القيم الزمنية لمختلف المقاطع متساوية وأنها تكون مقاييس تتكوّن بدورها من نبضين ثانيهما الأقوى؛ وبلوش Alfred Bloch خلافًا لهولتشر، يرى أن الفرق بين المقطع الطويل والمقطع القصير بيّن في اللّغة العربية وهذا ما يهيئ ظروفًا مثلى لنشأة شعر كمّي، ويقول إنّه قدمها بعدم توفر كيفية تراثية في إلقاء الشعر التقليدي، ولأن الأطروحات المعقّدة للعروضيين العرب يمكن إهمالها تمامًا، ولأن الأطروحات الغربية تناولت العروض من وجهة نظر ذاتية ولا تبرّر وجودها.

6- استنادًا إلى تقديره لتبحر الخليل في علوم اللغة، يفترض فايل منذ البداية أن الخليل لم يبن دوائره عبثا، وأنه إنما:

---

[1] يعلق السلامي على هذه الدعوى بقوله: «يبدو أن فايل لم يطلع على كتب المنظرين القدامى للموسيقى في هذا الموضوع ولم يعرف أن دراسة الايقاع في الشعر كانت بابا هامًا من أبواب كتبهم».

أ - أراد أن يضمنها شيئًا من إيقاع بحور الشعر.

ب - وأن لكل جزء من البحر مقطعًا منبوراً.

ج - وأن الأسباب بنوعيها غير منبورة ولا تؤثر في الإيقاع، ولذلك فهي تتغيّر من حيث كميّاتها، أما الأوتاد وهي التي تحمل النبر فهي النواة الإيقاعيّة الحقيقية للبحر.

د- فالدوائر هي رسوم بيانية تمكننا من ترتيب البحور بكيفية توضح لنا ما كان من المقاطع منبوراً ويمثل وتداً.

ويخلص فايل من كلّ ذلك بتقرير نهائي يؤكد أن الشعر العربي التقليدي كمّي لا شك في ذلك، ولكن الإيقاع فيه لا يحدث بأزمنة المقاطع المختلفة الطّول فقط، وإنما يحدث كذلك بما ينبر منها، ذلك أن لعدد المقاطع من الكثرة ما يعسر معه تحديدها إذا لم ينبر البعض منها.

ولم يحاول الباحث التونسي هنا أن يصحح بعض مقولات فايل إلا فيما يتعلق بتأكيده أن أحداً من المنظرين العرب في العروض لم ينتبه إلى النبر في الشعر وعلاقته بالإيقاع؛ فرد عليه بقلة اطلاعه على أعمال علماء في النغم والموسيقى يقررون قريبًا من هذه الحقيقة التي اهتدى اليها. وأشار في الأخير الى «المقال الجيد» الذي كتبه محمد اليعلاوي والذي يعطي نظرية فايل في الدوائر الخليلية مزيداً من الوضوح[1].

وغويار، وإن لم يعامل الوتد معاملة فايل له أو نظرة فايل لأهميته الخاصة في الجزء، فإنه عامل الجزء الذي من ضمنه الوتد كجزء لا يتجزأ باعتبار الكمية الصوتية التي له والارتكاز القوي والضعيف الذي يتخلله. فالجزء هو كل متضامن، أسبابه ووتده. وليس الوتد بغاية لوحده، كما افترضت أو ركزت كثير من الدراسات اللاحقة[2].

ومن الأكيد أن أهمية الاستشراق في ذاته أسبغت على هذه المقالة لفايل أهمية خاصة، فضلا عن ورودها في دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية ذات الرواج الكبير في دوائر البحث. في حين أن كتاب فايل نفسه حول

---

[1] وهو المقال الذي سيتحدث عنه بعد قليل.

[2] راجع غويار، الترجمة العربية، ص 60-61.

العروض لم يلق نفس العناية ولم يترجم. واهتمام معظم الباحثين بالمقال دون الكتاب لا يدل على جدية وقوفهم على طرافة دراسته وعمق مناقشتهم إياه في المسائل التي طرحها، باستثناء محاولة اليعلاوي التي درسناها قبل قليل.

ثانيا: محمد اليعلاوي ومشكلة الدوائر[1]

يقول السلامي: «هذا مقال قيّم، قصد مؤلفه فيه شرح نظرية المستشرق الألماني قوتهولد فايل G. Weil في خصوص علاقة الدّوائر العروضية بمفهوم الوزن في الشعر العربي، وفي قسم ثان توسّع المؤلّف في الاستنتاج فحاول ضبط مفهوم العلّة والزحاف بالرّجوع إلى هذا الوقع العروضي (يستعمل المؤلف الوقع العروضي في مفهوم النبر) الذي ثبت وجوده في البحور الشعرية».

ويبيّن أن المؤلف استعرض الدوائر العروضية أوّلا، فأكد بمزيد من الشرح كيف أنّ الخليل عندما رتّب البحور في دوائر لم يحدّد الكمية الصوتية فقط - أي عدد المقاطع وعدد الحروف المتحرّكة والساكنة - ولكن حدّد كذلك جنس الأوتاد، وموقعها من الأجزاء، فحدّد بذلك مواقع النبر في الأوزان الشعرية. وبيّن أن من هذه الدّوائر ما لها توقيع صاعد (نبر قوي) وهي الدّائرة 1 و2 و3 و5[2] وهي تتكوّن من أوتاد مجموعة فقط. وأنّ الدائرة 4 (هذه الدائرة هي دائرة المشتبه وتجمع السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث) لها إيقاع نازل (نبر ضعيف) وتتكوّن من أوتاد مجموعة ووتد مفروق.

وتعرض إلى تفاوت قوة التوقيع الصاعد بحسب موضع الوتد المجموع في الجزء؛ فإذا تصدر الوتد المجموع الجزء كان للجزء وبالتالي للبحر أقوى

---

[1] ص49، "مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي"، م اليعلاوي، مقال "حوليات الجامعة التونسية"، ع 4 سنة 1967، ص101 -120.

[2] الدائرة الأولى هي دائرة المختلف وتجمع الطويل والبسيط والمديد. الدائرة الثانية هي دائرة المؤتلف وتجمع الوافر والكامل. الدائرة الثالثة هي دائرة المجتلب وتجمع الهزج والرّجز والرّمل. الدائرة الخامسة هى دائرة المتفق وتجمع المتقارب والمتدارك.

وقع، ويسميه فايل شتامفوس Stammfuss، وإذا كان الوتد المجموع في آخر الجزء صار له ولبحره توقيع أقل قوّة وهذا النوع يسميه شبرينقفوس Springfuss أي التوقيع القافز. أمّا الوتد المجموع في وسط الجزء فإن الوقع يكون مستضعفًا... واسمه عند فايل هامفوس Hammfuss، أي التوقيع المعرقل على أن هذا النوع الثالث مهما يضعف فإنه يفوق التوقيع المكتسب من الوتد المفروق، أي التوقيع النّازل.

ويشير إلى ما استنتجه المؤلف بعد مناقشة مسألة الزحافات والعلل، وهو ما يلي:

1- أن العلة والزحاف يعملان بنقص دائم بالنسبة إلى بحر الدّائرة النظري، باعتبار علل الزيادة علل نقص، إذ تدخل على البحر المجزوء أي الذي حذف جزء من صدره وجزء من عجزه.

2- أن الأوتاد في حشو الأبيات لا يلحقها التغيير لأنها تحمل النبر.

3- أن أسباب العروض والضرب يلحقها زحاف غير لازم، أما العلل فتختص بأوتادهما المنبورة لا غير، ولا تتكرّر لزومًا إلاّ في الأجزاء القوية النبر. فهي أجزاء البحور الأولى من الدّوائر القوية النبر.

وقد دعّم اليعلاوي جميع استنتاجاته بعرض وتحليل نماذج من الشعر العربي، ونحن نعتقد أن هذه الإستنتاجات لها أهمية بالغة من حيث مساعدتنا على فهم مواقع النبر في الشعر العربي. هذا العنصر الذي لم يوضحه علماء العروض السابقون صراحة سواء في حديثهم عن إيقاعات الشعر أو الموسيقى ولكن قد يمكننا تحديده استنتاجًا من سياق كلامهم.

ويدرج الأجزاء مرتبة كالتالي في جدول حسب أقواها توقيعًا:

أ - فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن

ب - متفاعلن، مستفعلن، فاعلن

ج - فاعلاتن

د - مفعولات

والبحور مرتبة أيضًا حسب أقواها توقيعًا كذلك هي:

أ - الطويل الوافر والهزج والمتقارب (يمثّل رؤساء الدّوائر القوية النبر).

ب - البسيط والكامل والرجز والمتدارك.

ج - المديد والرمل

د - السريع المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث (تمثّل بحور الدّائرة الرابعة).

وقد بينا نحن أن مقال اليعلاوي، وإن كان يحتوى على بعض الانظار القيمة إلا أنه لا يخلو من توقفات من حيث تأكيده على أهمية جهل العرب بالنبر العروضي من خلال بناء الخليل للدوائر على مقتضاه. وقد بينا ذلك في موضعه من مناقشتنا للمقال، ونضيف هنا فقط بأن هذا الجهل إذا كان غير راجع للخليل فكيف يكون راجعًا للعروضيين الذين أخذوا علمه بينما يشهد اطلاعنا على بعض مؤلفاتهم (ومنها بعض المخطوطات التي قد يكون اطلع عليها فايل نفسه) على أن أكثر من واحد منهم قرر أهمية الوتد واختلاف موقعه قوة وضعفًا في البحر. وليس الوتد إلا هذا الارتكاز العروضي الذي تحدث عنه فايل.

ثالثًا: عياد وموسيقى الشعر[1]

في نظر السلامي أن هذا الكتاب رغم أهميته، تتجلى قيمته لا من حيث كونه «مشروع دراسة علمية لموسيقى الشعر العربي كما يدّعي كاتبه، وإنما من حيث أنه عرض هام ومفيد لأهم آراء الباحثين في هذا الموضوع ونقدها نقداً فيه الكثير من الصواب».

والسلامي، من منطلق اختصاصه في الموسيقى وعلم النغم لا يتردد في وصف الكاتب بالتعثّر خاصة عند عرض أو نقد الجانب الموسيقي سواء في مستوى النبر أو القسمة الزمنية، ويظهر ذلك بالخصوص عند نقده لنظرية ستانسلاس جويار. وهو حكم لا يعدو الصواب، لأن عياد لم يتعمق جيداً - في نظرنا - نظرية هذا المستشرق القائمة على الوحدة الإيقاعية للبيت.

---

[1] ص51، الدّكتور شكري محمد عياد، "موسيقى الشعر العربي"، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة القاهرة ، الطبعة الثانية، 1978 ، 166 صفحة.

وهو، أي السلامي، أول من يشير من التونسيين في بحثه إلى اعتماد عياد على جويار من خلال ترجمة المنجي الكعبي، وذلك حين عدد أهم النظريات المعروضة والمناقشة داخل كتاب عياد[1]، ولم يسبق عياد أحد من الباحثين في العروض الاطلاع على هذه الترجمة المنوّه بأحد التونسيين من طلبة الماجستير بالقاهرة فضل القيام بها.

ولذلك يردّ السلامي محقا على عياد حين يراه يحذر من الأخذ بنظريات جويار بسبب كونها «كتبت سنة 1875 معتمدة علم الموسيقا وعلم الصوتيات؛ وفي علم الموسيقا بالذات تغيرت النظريات تبعا لتطوّر الموسيقا الحديثة من قواعد الموسيقا الكلاسكية في كلّ من مستوى النبر (النغمة المنبورة لا يلزم أن تكون الأولى)، وفي مستوى المقادير الزمنية (تحطم الانتظام الرّتيب لها)».

ويعقب عليه بقوله[2]: «ولا شك أنّ في كلّ هذا غلطًا عجيبًا ذلك أنّ كلّ المبادئ الإيقاعية في الموسيقا العربية التي نتبينها من خلال ما كتب المنظرون القدامى تختلف عن التنظير الغربي، والملاحظ أن الكثير منهم قدم تنظيرا كونيا للإيقاع، مُبيّنا ما ينطبق على الموسيقا العربية وما لا ينطبق عليها وقد ينطبق على موسيقا شعوب أخرى[3]. وأنّ المنظرين وإن لم يتحدّثوا عن النبر بوضوح، فقد بيّنوا المقادير الزمنية بوضوح تام؛ ولم نتبين منه أبدًا وجوب الانتظام الرّتيب للمقادير الزمنية وبذلك لم يكن من الضروري انتظار القرن 19 الذي تطورت فيه الموسيقا النظرية أو الكلاسيكية العملية بالغرب لننتظر الانتظام الرّتيب للمقادير الزمنية».

---

[1] وهي - كما يوردها - :
-مقال محمد مندور "الغناء العربي، إنشاده ووزنه".
-كتاب إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر".
-مقالة «عروض» في دائرة المعارف الإسلامية لفايل
-كتاب غويار، يراجع د. المنجي الكعبي في الموضوع فقد ذكر المؤلف أنه ترجمه إلى العربية.
-كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، القاهرة 1950، للدّكتور عبد اللّه الطيب المجدوب.
-كتاب قضايا الشعر المعاصر، بيروت 1962، نازك الملائكة.

[2] ص 52.

[3] ولنراجع خاصّة كتاب الموسيقى الكبير للفارابى وكتاب الأدوار للأرموي.

كما يستغرب السلامي من رجوع عياد إلى مرجع وحيد ليست له قيمة تذكر في ميدان التنظير وهوالملحن الأمريكي أورن كوبالند Aron Copland وقوله: «لو طبق دارس للعروض الغربي هذا الأصل من أصول الموسيقى الحديثة على البحور العربية بدلا من أصل تساوي المقادير (المازورات) الذي التزمه غويار S. Guyard لكان من الجائز أن يصل إلى تشكيلات مختلفة وإلى تذوق جديد لإيقاعات تلك البحور وخاصّة الممتزجة منها». ويختم السلامي تعقيبه عليه بقوله: «كأن البحث في هذا المجال مقصور على (دارس للعروض الغربي) أو أن جهل غويار بما سيحدث من تطور في نظريات الموسيقا الغربية يبرّر تعثره في شرح إيقاع الشعر العربي».

رابعاً: طارق الكاتب وموازين الشعر بالارقام الثنائية

يعد كتاب "موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية"[1]، للمنهدس محمّد طارق الكاتب[2] محاولة لا سابق لها من نوعها، يصفها السلامي «بالجريئة لتحويل العروض التقليدي بجميع معطياته إلى رموز رياضية تمكننا إذا ما برمجناها في حاسبة إلكترونية أو عدنا إليها في شكل جداول من معرفة صحيح الشعر من سقيمه وتحديد نوع البحر ومكان الزحافات والعلل فيه إن كانت».

ومن هذه الناحية يعد استخدام التقنيات الجديدة والحاسب الآلي بالخصوص أحد أهم الوسائل الحديثة للسيطرة على مادة العروض ودراسة أوزان الشعر؛ لأن عقلية كعقلية الخليل أصبحت نادرة، إن لم يكن منعدماً وجودها في عصرنا، لتشعب الحياة بالنسبة للإنسان المعاصر في الحضارة التكنولوجية، ولاعتماده في استرجاع المعلومات على وسائل آلية إلكترونية. ولذا فمن المنطقي أن يلجأ هذا المهندس المحب للشعر والدراسات العروضية إلى الامكانيات المتاحة عن طريق البرمجة والتحليل بواسطة الكمبيوتر أو ما

---

[1] ص 53، مطبعة مصلحة الموانى العراقية، البصرة 1971، +27 صفحة.

[2] محمّد طارق الكاتب، مهندس وأديب عراقي معاصر من مواليد البصرة له من الشهائد العلمية: ا) دكتوراه فلسفة (هندسة) جامعة لندن. ب) بكالوريوس هندسة مدنية - جامعة القاهرة. ج) دبلوم الكلّية الإمبراطوريّة، لندن.

يعرف بالحاسب الآلي.

وكتابه كما عرف به الباحث التونسي جاء في أربعة فصول أساسية:

- أوّلها يعرّف بالأرقام الثنائية ويشرح كيفية استعمالها في موازين الشعر العربي.

- ثانيها يشرح ويقدّم كيفية تحويل المصطلحات العروضية إلى أرقام ثنائية: (تحويل الأوزان الأساسية والتفعيلات مع ما يطرأ عليها من زحافات وعلل والبحور بصيغها النظرية التقليدية).

- ثالثها يعرض مختلف الصيغ التي تظهر فيها البحور بزحافاتها وعللها ويقدّم ما يرمز إليها من الأرقام الثنائية ثم يضع جدولا لكلّ بحر ويختم الفصل بعرض أمثلة من الشعر العربي للتطبيق.

- رابعها وأخيراً يعرض تطبيقات أخرى لاستعمال الأرقام الثنائية تتناول بالدّرس أنواع الشعر المستحدثة.

ورغم الأهمية التي بيناها لهذا الكتاب، والتي تتجلى من خلال عدد من أشادوا به في ميدان العروض لما تميّز به من منهجيّة علميّة وطريقة طريفة في العرض إلاّ أن السلامي، ربما لقلة تضلعه في علوم الحاسوب والمعلوماتية ينكر على المؤلف محمّد طارق الكاتب «اعتماده - في دراسته - الصيغ التقليدية للعروض بتفعيلاته وبحوره كما ذكرها العروضيّون القدامى بما فيها من زحافات وعلل وصيغ نظريّة». ويحكم على عمله بأنه «لم يغيّر من واقع دراسة العروض التقليدي، وبالتالي تبقى المؤاخذات التي كتبت على العروض التقليدي بدون حلّ». وكأن السلامي كان ينتظر من المؤلف أن يكون كتابه كتاب تبسيط للعروض ويقول إنه: «بطريقة المؤلف يتعيّن استعمال آلة حاسبة أو الرّجوع إلى جداول متشعّبة جدّاً». بل إن السلامي يبحث من خلاله على وسيلة «لتقديم الصيغ المثلى لإيقاع الشعر الواقع». ونحن نختلف مع السلامي لأننا نعتقد أن غاية الكاتب ليس تفسير المعضلات العروضية (الصيغ المثلى في الدوائر والأوزان المستعملة، وفض قضية الزحافات والعلل.. الخ)، ولكن التيسير على الباحثين للوصول إلى المعطيات العروضية الأصلية وعرضها على أكبر رصيد من الشعر العربي لمطابقة قواعد الخليل بما قد يكون فاته من استقراءات واستثناءات لدوائره

وأجزائه وزحافاته وعلله وغير ذلك مما يتعلق بالتقدير الصحيح لأطوال المقاطع وكمياتها وكيفيات الإيقاع في البحر؛ فضلا عن عرض الأشعار لتحديد مواصفاته العروضية جزئيا أو بالكامل. وهو أمر لا تستطيعه إلا الآلة الحاسبة في غياب تلك الطاقات الكبرى من العلماء الأعلام في هذا الميدان، ممن خلفوا لنا مصنفات تشهد بقدراتهم العالية على الاستنباط والاستقراء والنقد والمقارنة ولكن دون أن تكون شاملة، مثل ذلك الكتاب العجيب الذي ألفه أحد تلاميذ الزجاج والذي بقي مخطوطا مجهولا إلى وقت قريب، واستفدنا منه لأول مرة في دراستنا هذه.

ولذلك أيضًا فنحن نخالف السلامي في تقديره بأن «المؤلف لو اعتمد في دراسته عينة ممثلة للشعر العربي ربما وصل إلى نتائج أجدى وأهمّ». أما الأخطاء التي لاحظها السلامي في استنتاجات طارق الكاتب وهي قوله[1]: «إن الأذن العربية التي اعتادت الشعر العربي تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزمًا في حشو الصدر أو العجز مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتًا، أمّا عند تطبيقه على العروض أو الضرب فيصبح عندئذ ملزمًا». يقول السلامي تعليقًا عليها: «نخشى هذا التقرير إذا ما عممناه، لأن هذا الحذف لا يقع إلاّ في بعض أماكن نحن في حاجة إلى معرفتها بطريقة أسهل (وإن هذا الحذف مثلا لا يمكن أن يشمل الواو في فعولن ومع ذلك فهو يشمل النون من نفس التفعيلة في عروض المتقارب).

وقول المؤلف كذلك[2]: «إن الأذن العربية المعتادة على الشعر العربي تقبل تسكين حرف متحرّك بين حرفين متحرّكين وبذلك يتقلّص عدد الأحرف المتحرّكة في حشو الصدر أو العجز (أي تقليص عدد أصفار الأرقام الثنائية حسب هذين الزحافين (إشارة إلى الإضمار والعصب) دون اعتباره ملزمًا». ويعقب السلامي بقوله: «نحن نرى أن هذين الزحافين غير كافيين لمثل هذا التقرير إذ أن نفس الأذن التي تقبل فعِلاتن في الرّمل لا تقبل فعْلاتن فيه».

---

[1] انظر ص 55.

[2] ص 56.

ومع أن التعويض الرّياضي لحاصل ضرب 2 × 4 = 8 يبدو منطقيّا وقد استنتجه المؤلّف من تعويض متحرّك وساكن ثم متحرّكين وساكن بثلاث متحرّكات فساكن (كفاعلن × 10010 أي 42، تعوض بفعلن = 1000) يقتضي أن تساوي 8 = 4 × 2 (متحركات فساكن ومتحرّك فساكن)، ومن ذلك يمكن حسب هذا التسلسل أن نعوض فاعلن بفعولن، وبصفة عامّة يمكن أن نعوّض سببا خفيفا ووتدا بوتد وسببٍ خفيف، وهو غير وارد نظريّا ولا عمليا في صناعة الشعر[1].

والسلامي محق في أن ذلك التعويض غير وارد في العروض، ولكننا نقول إن الصيغة الافتراضية للبرمجة في الآلة تسمح بذلك بشرط ايجاد مفتاح للكشف عنه لتصحيحه. وما يبدو من «تعقيد» في جداول البحور كما وردت في كتاب الكاتب ليس راجعًا في الحقيقة إلا إلى أن الكتاب ليس الوسيلة المثلى لتمثيل عمل الآلة. يقول السلامي منزعجا من صور بعض البحور في جداول الكتاب: «حتى أن «التفتيش عن بعضها يكاد يكون مستحيلا ومثال ذلك بحر الكامل عندما تضمر إحدى تفعيلاته، وفي هذه الصّورة يكون الصدر:

متـفـاعلن	مفاعلن	متـفـاعلن
1001000	100100	1001000
4 8	4 4	4 8

فإذا حسبنا عدد حركاته كانت 14، وهي حالة لا أثر لها بالجداول وينطبق ذلك على كلّ حالات بحر الكامل إذا كانت إحدى تفعيلاته مضمرة».

5-إن الثغرة التي تبدو جلية وغريبة في آن واحد فهي عندما يقترح المؤلّف تعويض قيم الأرقام الثنائية بقيم زمنية، ولنتصوّر مثلا حسب هذا التقرير كيف تصير فَعِلُنْ = 1000= 8 = مستديرة عندما تزحف فتصير فَعْلُنْ = 1010= 22 = ♩♩، أي أنّ قيمتها الزمنية تختصر إلى النصف ولنذكر المثال الذي ساقه لبحر الطويل ولنذكر أنّه إيقاعيّا:

---

[1] ص 57 وما بعدها.

22 424 22 424

ينقّر على: فَاعِ فَا فَعِ فَاعِ فَا فَعِ (بحساب نقرة لكلّ حرف متحرّك أو ساكن على أن تطوى النقرة الساكنة فتتصوّر، وتنقر في الفضاء فلا تسمع).

تلك أهم مؤاخذات السلامي على كتاب محمد طارق الكاتب، مع الإقرار مع مؤلفه بأن أهميته في أنه مشروع برمجة للآلة الحاسبة يمكن أن يطوّر على ضوء دراسات معمقة للعروض أولاً ولموازين الشعر العربي عامة في مرحلة تالية.

خامساً: مندور وميزان الشعر العربي

مقال مندور[1] "الشعر العربي، غناؤه، إنشاده، وزنه"، الذي طالما نوهت به الأقلام في الدراسات العروضية الحديثة لاستقاء صاحبه من المصادر الأجنبية ومحاولته استخدام القياسات الآلية لتحديد المدد الزمنية للنطق بالأجزاء الشعرية، التي هي مدار الإيقاع أو النبر في بعض مقاطعها. ذلك المقال لمندور وكذلك مقاله الآخر[2] "أوزان الشعر"، أخذ كلاهما حيزاً من التعريف بهما في دراسة السلامي، المتقدمة الذكر.

لقد أبرز الباحث في دراسته تلك انطلاق مندور من الروايات القديمة التي تؤكد أنّ الغناء والشعر توأمان ليقرر أنه لا يتأتي لكلام أن يكون شعراً إلاّ إذا كان موقعًا وأن ما يظهر في الشعر العربي من زحافات وعلل لا بدّ من تعويضه، عندما نتغنّى به أو نلقيه، تعويضًا يذهب بأثر العلل والزحافات. ويذهب مندور إلى أن الشاعر العربي كان يدرك هذه العمليّة

[1] ص56، محمّد مندور، الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه، مجلّة كلّية الآداب: جامعة الإسكندريّة 1943. أعيد نشره في مجلة «المجلّة»، العدد 27، القاهرة، شباط - فبراير 1959 من صفحة 5 الى 13.

[2] ص 57، كتاب في الميزان الجديد، محمّد مندور، مطبعة مكتبة نهضة مصر القاهرة 1973. يقع في: 244 صفحة. هذا كتاب في النقد الأدبي كان في أصله مجموعة مقالات نشرها المؤلّف في مجلاّت أدبية والمقالة التي تهمّ موضوعنا مباشرة هي المقالة الأخيرة وهي: أوزان الشّعر، ص 220 - 240.

بالحدس، أما نحن فعلينا إذا أردنا فهمها أن ندرس أصوات اللّغة، ثم المقاطع وطبائعها، وكذلك الارتكاز وقوانينه[1]. ولذلك وجد المؤلف من المناسب التذكير بأنواع المقاطع في العربية وتحديد مفهومي الوزن والإيقاع.

والجدير بالذكر في حق مندور أن السلامي لم يحلل فكرة التعويض عن الزحافات والعلل بالإلقاء أو الإنشاد، كما يسميه مع أن معظم العروضيين الأوروبيين لا يربطون بين الزحافات والعلل وبين فكرة التعويض بالغناء أو الإنشاد؛ بل إن الفكرة القائمة لدى القدماء أنفسهم هو أن التغيير في التفاعيل وخاصة في العروض والضرب أمر لازم للتصريع والقافية وكذلك في حشو بعض التفاعيل، إذ من المستحسن لديهم التقليل من الحركات لعلاقة الأسباب بالأوتاد والفواصل في حالات المعاقبة ونحوها مما سنوضحه في الباب الثالث عندما ندرس الإيقاع.

أما المقالة الأخرى لمندور في كتابه الميزان الجديد فتتكوّن من فقرتين، تخصّ الأولى الشعر الأوروبي، وفيها يلخص مندور أهمّ النظريات التي تخصّ إيقاعه، فيقسّمه كما هو معلوم إلى: (أ) شعر كمّي يعتمد على علاقة المقاطع القصيرة التي تكون تفاعيلَ يستغرق النطق بها زمنا معيّنا ويمثله الشعر اليوناني واللاّتيني القديم؛ (ب) شعر ارتكازي يعتمد على علاقة المقاطع المنبورة بغير المنبورة ويمثلها الشعر الانجليزي والألماني؛ (ج) شعر مقطعي وهو شعر لا يتميّز بكم أساسي ولا ارتكاز أساسي ولكن يعتمد على عدد المقاطع ويمثله الشعر الفرنسي.

تخصّ الفقرة الثانية الشعر العربي، وفيها توصل مندور الى أن «طبيعة الأوزان العربية تتكوّن من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة وهي التفاعيل». وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب عند النطق بها بفضل عمليّات التعويض سواء أكانت مزحفة، معلولة أو لم تكن، وان الإيقاع يتولّد في الشعر العربي من تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كلّ تفعيل

---

[1] يقول الكاتب في هذا المعنى (ص13) «ونخرج من هذه العجالة بحقيقة كبيرة هي أنّ فهمنا للعناصر الموسيقية للشعر لن يستقيم فيما نرى إلاّ إذا ميّزنا تمييزاً واضحاً بين الوزن والإيقاع ودرسنا تأثير الكمّ Quantité والشدّة Intensité والارتفاع Hauteur في الشعر وفي اللّغة التي يصاغ منها ذلك الشعر. وهذه الدّراسة لن تستقيم فيما يبدو ما لم تكن لدينا معامل أصوات كاملة الإعداد».

ويعدّ على مسافات زمنية محدّدة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن[1].

ويكتفي رشيد السلامي بإبداء إعجابه بطريقة العرض العلمية لمندور ويقول: «نرى أن هذا التقرير جدير بالإهتمام».

ومن المناسب هنا أن نبين نحن أن مندور وإن حاول بغرض المقارنة أن يقرّب أنواع الأعاريض للذهن العربي في بعض الآداب الاجنبية، لكنه بشهادة نقاد مختصين بالإيقاع في تلك الآداب لم يوفق في التعريف بإيقاعات الشعر الانقليزي ولا الفرنسي كما ينبغي؛ وفاته مثلا التنبيه إلى أنها إيقاعات ليست مقطعية كمية فقط ولا نبرية فقط، وأهمل الحديث كذلك عن مواصفات داخلية شديدة التعقيد في تلك الأوزان اليونانية واللاتينية القديمة مثلها مثل العروض العربي.

وقد لاحظنا قبل قليل على ما حصل لمندور من توهّم حول التعويض عن النقص في الحركات والسواكن بالإنشاد، ونلاحظ كذلك أن التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة في تحليله لا تعدو ترجمة للمصطلح الاجنبي ويقابله عندنا قول بعض العروضيين بحور مزدوجة التفعيل وبحور منفردة بتفعيل واحد.

سادساً: أبو ديب والبنية الإيقاعية

لم نجد كتابًا أحرز - إذا صح التعبير - من صفات التشنيع بصاحبه لادعاءاته وأخطائه أكثر من كتاب الدكتور كمال أبو ديب "البنية الإيقاعية للشعر العربي"، وذلك على لسان أكثر من رجعنا اليهم من أصحاب الدراسات الحديثة في العروض. ويعتبر سعيد بحيري من مصر ومحمد العلمي من المغرب أكثر من تهجّموا على هذا الكتاب. وعدد قليل فقط بدوا أكثر اعتدالا وموضوعية في نقدهم لكمال أبو ديب وما ورد في تأليفه من أفكار و«نظريات»، مثل رشيد السلامي في هذه الدراسة.

---

[1] في الميزان الجديد، ص 239.

وربما أغرى كتاب أبو ديب الكثيرين لحجمه الكبير نسبيا ، إذ يعد الأضخم من نوعه في الكتب العروضية الحديثة[1]، أما عنوانه وهو "في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن" فقد بدا لبعضهم كالسراب، يغلب عليه الاشهار التجاري أكثر من الموضوعية العلمية.

وهذا كله وغيره من النواحي الشكلية تجاوزه السلامي ولم يشر اليه في تقديمه لهذا الكتاب، ربما لأن هدفه هو الوقوف فقط على ما يقدّمه أبو ديب في مادة الايقاع التي تتعلق بموضوع بحثه. وفي ذلك يقول السلامي «إن صاحب هذا الكتاب يرى أن الخليل افترض وجود مركبات إيقاعية أساسية خلق باعتمادها بناء نظريّا منتظمًا شموليّا وأنه لم يشترط في معطياته الحتمية أن تكون دائمًا صورة وصفية للمعطيات الحقيقية التي انتجتها الفاعلية الشعرية في نشاطها الخلاّق؛ وكان نتيجة لذلك أن تحرّك قَسْر نظام الخليل للشعر في اتجاهين: اتجاه الماضي (باخضاع الشعر إلى بحوره الخمسة عشر) واتجاه المستقبل باخضاع الفاعلية الشعرية إلى النسج على نمط المثال). ولهذا السبب فالمؤلّف يقترح علينا كتابه هذا، كمحاولة لتقديم بديل جذري لعروض الخليل».

وواضح لدينا، كما لدى السلامي، أن فكرة التسلط التي ينسبها أبو ديب للخليل لم تكن وراء نشأة العروض، ولكنه نوع من التجني ونوع من التبرير جاء بهما أبو ديب ليؤسس عليهما ما يدعوه «بديلا».

وصف أبو ديب البحور الخليلية من جانب مكوّناتها الإيقاعية الأساسية (الأسباب = فا والأوتاد = علن) وبين كيفيّة إنشاء الإيقاعات على أساس تلك المكوّنات[2]. ثم وقع في مشكلة تمثيل الفاصلة «متفا» فقرّر أنها نواة ثالثة

---

[1] في البنية الايقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، د. كمال أبو ديب. مطبعة دار العلم للملايين، بيروت. الطبعة الأولى (1974)، 550 صفحة.

[2] يقول المؤلف - أبو ديب - (ص 59): «يمكن التقرير اذن أن "علن" هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة وأن "فا" هي المتغيّر الذي يعمد اليه في تطوير التشكلات الايقاعية كلّها».

للإيقاع[1]، وحاول أن يمثلها رياضيا تمثيلا يشابه إلى حدّ كبير المحاولة التي قام بها محمّد طارق الكاتب[2]. ومع شعور المؤلّف بقصور نظامه (يظهر ذلك في كثرة الاستثناءات مثلا)، ويبدو شديد التمسّك به وعلى أساسه قدم جدولا لمختلف البحور يرى فيه - كما يقول السلامي - «انتظامًا رياضيا مدهشًا يمثل سرّ الإيقاع»[3]. ونحن إذ نعجب لهذا «الانتظام» الذي لا نراه نندهش بالأحرى من اعتماد المؤلّف تفاعيل الخليل في كلّ مراحل عمله مع تهجم شديد على عروض الخليل ووصف قواعده بالقواعد النظرية التي لا علاقة لها بواقع الشعر.

وبعد ذلك ينتقل أبو ديب إلى الحديث عن مكوّنات الإيقاع، فيؤكد أن الإيقاعات حسب النظرية الموسيقية - هكذا يَدّعي[4] - هي نوع واحد يشغل زمانا معينا يسمّى الزمن الكامل، وهذا الزمن ينقسم إلى أقسام شتى، قسمة ثنائية يمكن أن يختلف ترتيب النتائج عنها اختلافًا مطلقًا[5]. أمّا إيقاعات الشعر فتمثل كمّا زمنيا ثابتًا كذلك، إلا أنّه يحصل من اجتماع مقاطع قصيرة وأخرى طويلة - لا تمثل نسبتها إلى زمن الدّورة الإيقاعية أحد أجزائها المضاعفة بالضرورة - تلتزم ترتيبًا معيّنا لا تحيد عنه[6] ومن هذا المفهوم يحدّد

---

[1] يقول المؤلّف (ص 53): «يمكن القول ان التتابع (ـــ ـــ 0) هو في الحقيقة نواة ايقاعية ثالثة يمثل دورا حيويًا في تكوين نماذج الايقاع الشعري رغم ان دورها باعتبار الشكل الكامل للبحور يقتصر على تكوين الكامل والوافر فقط».

[2] انظر كتاب: موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية.

[3] انظر ص 73 ، من كتابه فى البنية..

[4] ان مفهومه هذا هو مفهوم خاطئ لا شك في ذلك وربما يكون خطؤه قد نشأ عن فهم خاطئ لشرح دليل الايقاعات الذي يتكوّن من عددين متراكمين اعلاهما يمثل عدد الانباض في كلّ دورة ايقاعية أو في كلّ مقياس وأسفلهما يمثل شكل الترقيم الممثل للنبض ونحن نعرفه بقسمة المستديرة - ما يعرف بالوقت الكامل - على ذلك العدد ومثال ذلك فى مقياس 3|4 ثلاث وحدات أو أنباض من ربع المستديرة أي من السوداء.

[5] يقول المؤلّف (ص100): «لا يستطيع [الايقاع الشعري] تجزئة النوى (المقاطع) مثلا إلى نصف زمن وربع زمن وثمن زمن وجزء من 16 من الزمن وجزء من 32 من الزمن. هذه فروق جوهرية الأهميّة بين مفهوم الكميّة في الموسيقى ومفهوم الكميّة في الايقاع الشعري.

[6] يقول المؤلّف (ص100): «الوحدة الوزنية في الشعر بخلاف المقياس الموسيقي يجب أن تحقق شرطا جوهريا لكى تتعادل ايقاعيا مع وحدة أخرى: هوان يكون ترتيب

أبو ديب مفهوم الكميّة في الموسيقى ويرفض أن يكون إيقاع الشعر إيقاعًا كميّا[1].

وفيما يخصّ النبر، يتبنّى المؤلف نظرية النبر في الشعر الانجليزي من حيث تكوينه من وحدات إيقاعية تتركب من نبضين أحدهما منبور والآخر غير منبور؛ ويرى أن الشعر العربي التقليدي يتكوّن من وحدات ضخمة (التفعيلات، كذا يسميها) متغايرة التركيب، ولذلك فالعروض التقليدي يعجز عن كشف النواتين الضروريتين لنموّ الإيقاع الشّعري بالمعنى الذي حدّده[2]، وكأن هذا النموّ لا يمكن أن يتبع غير الطريق التي حدّدها مؤلّفنا.

وعلى ضوء مفهومه للنبر والكم في الإيقاع، ينتقد أبو ديب في هجوم قاس الأسماء الكبيرة في هذا الميدان بدءا بالخليل ووصولا إلى فايل وإبراهيم أنيس في العصر الحاضر.

والسلامي وإن كان يختلف مع أبو ديب في بعض المفاهيم الموسيقية وفي موقفه عامة من عروض الخليل إلا أنه يراه «محقا في نقده لبحور الخليل في تشعّب زحافاتها وعللها وفي بروزها على صيغ مثلى في كثير من الأحيان عن واقع الشعر»، ويضيف السلامي: «ولكننا لا نوافقه في اعتبار الخليل مسؤولا عن حصر الشعر الذي أتى به في بحوره، كما نعتقد أن جهل المؤلّف بقوانين الإيقاعات العربية منها والغربية حال دونه ودون أن يصيب بكتابه بديلا جذريا لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع الموزون».

أمّا جهل أبو ديب بالإيقاعات العربية والغربية معًا الذي يرميه به السلامي فلا نناقشه فيه لأنه رجل اختصاص، ويتفق فيه مع غيره ممن عرضوا لهذه الناحية في كتاب أبو ديب، ولكن الذي ناقش السلامي فيه هو

النوى فيها من نمط معيّن دون آخر. واهمال هذه الحقيقة اهمال لأساس جذري في الايقاع الشعري يقود إلى تعميمات خاطئة واطلاق مصطلحات لا دلالة دقيقة لها».

[1] يقول المؤلّف (ص198): «ذلك ان الكمية مصطلح موسيقي ثابت الدّلالة» وليس من الدقة في شيء اطلاق هذا المصطلح على ظاهرة لا تحقق شروط الكمية في التأليف الموسيقي... ووصْف خاصيّة الاستغراق الزمني في هذه الحالة بأنها خاصة للمكوّنات اللغويّة تميّزها عن الخصائص الكيفية الأخرى لهذه المكوّنات وصف يقيم تفريقا لا أساس علميا له.

[2] انظر ص 223، من كتابه فى البنية..

وصفه غير المحق بالتشعب في بحور الخليل بسبب زحافاتها وعللها وبروزها على صيغ مثلى بعيدة عن واقع الشعر في كثير من الأحيان! وهذا انتقاد قديم ويكاد يكون عامًا وقد لاحظناه في الدراسات التونسية والشرقية العروضية الحديثة، وقل من تجاوز التشنيع على الخليل من هذا الجانب؛ بينما العلم الصحيح بالعروض والمنهج القويم في تقدير طبيعة كل علم ومصطلحاته جعلت علماءنا من قديم لا يلاحظون هذه الزحافات والعلل إلا بعين الدقة في الصناعة وإلا بحسن التعليل لوجودها، وملاحظة تلك الزحافات والعلل من قبل الخليل إنما جاءت من باب استكمال دراسته لطبيعة الوزن في الشعر العربي، ولو أهملها لجاء علمه ناقصًا ونظامه غير مبني على معطيات موجودة بالضرورة ولأسباب قائمة ربما بقي المجال أمام غيره لتفسيرها بغير تفسيره، ولكن إلغاءها للاختصار وتجنبًا للتشعيب أو حبّا في مطابقة نظامه للواقع مطابقة آلية هو مسلك غير سليم، بل المسلك الذي اتبعه الخليل هو مسلك العلم.

ومن عجيب فطنة الخليل في هذا المقام قوله[1]: «إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم يُنقل ذكر عنها؛ واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإنَ أكن أصبتُ العلة فهو الذي التمستُ، وإن تكن هناك علة له، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارًا محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحّت عنده حكمة بانيها، بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا سنحت له بباله محتملة لذلك؛ فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك؛ فإن سنح لغيري علة لما عللته... هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها».

[1] معجم الادباء لياقوت ١/ 7+.

سابعاً: العياشي ونظرية إيقاع الشعر

حظي كتاب العياشي "نظرية إيقاع الشعر العربي"[1] بوقفة تقويمية لا بأس بها من السلامي في دراسته؛ والذي يبدو أن معرفته بصاحب الكتاب وعلاقته به من باب الزمالة[2] قد منعته شيئًا ما من التحرر في نقده مثلما فعل مع أبو ديب ذلك أن كلا من العياشي وأبو ديب لم يترددا في التهجم على الخليل وجميع مدارس العروض الحديثة.

وبعد أن يقدّم السلامي فصول كتاب العياشي الثلاثة باختصار، يعرض لرأي العياشي في الخليل وفي نظرية ستانيسلاس قويار؛ وبعد أن يبيّن ما يخطئهما فيه وما يعيبهما به (الفصل الأول: الإيقاع والنظريات)، يتبسّط في تفسير ظاهرة الإيقاع وما له من الخصائص واللّوازم والقيم الكميّة والكيفية (الفصل الثاني: الإيقاع)؛ ثم يتناول في الفصل الثالث (إيقاع الشعر العربي) ما هو على حد قول المؤلّف أهم مراحل الكتاب، وفي هذا الفصل وهو محور الكتاب يتولى العياشي تحليل إيقاعات الشعر العربي ويستعرض كلّ التفاصيل المتعلّقة بتأليف تلك الإيقاعات واستعمالاتها، بعد أن مهّد لذلك بباب ذكر فيه بتوسّع المبادئ الأساسيّة التي يقوم عليها إيقاع الشعر العربي وعلاقة تلك المبادئ بالكلمة العربية.

وبعد عرضه لفصول كتاب العياشي يقول السلامي في شكل تعليق: «بالفصلين الأولين يعرض المؤلّف مجموع أفكار وخواطر عن الإيقاع وتركيبه ونظريّاته، وبها خلط عجيب، إذ يسوقها مؤلّفها هكذا دون أي دعم علمي، أي دون أن يبيّن أصحابها ودون أن يذكر مصدرها أو يقدّم لنا كيف وصل لاعتبارها آراء ونظريات مسلماً بها». ويسوق السلامي على سبيل المثال من أقوال العياشي التي يصححها أو يخالفها هذه النماذج:

---

[1] "نظرية إيقاع الشعر العربي"، محمّد العياشي، المطبعة العصريّة، تونس 1976، 330 صفحة.

[2] ويقدمه على النحو التالي: محمّد العيّاشي - ولد بسوسة حوالي سنة 1935 - عرفته بباريس سنة 1972 أديبًا وشاعراً يملك زمام اللّغة العربية وموسيقيا يحسن العزف على آلة العود ويحفظ من الغناء العربي التقليدي الكثير ويحسن آداءه ويتعصّب له قد اشتهر في الستينات بحراسته لمرمى الفريق القومي التونسي لكرة القدم وعرف آنذاك بالشيخ بركات وهو أستاذ العربية بالمعاهد الثانوية بسوسة.

أ - قوله[1]: «وانظر على سبيل المثال كيف أن أصحاب النظريات اخطؤوا في الموسيقى عندما أثبتوا أن الايقاع لا يبدأ إلا بثقيل وأنه لا يتوالى ثقيلان مطلقًا». ومع ذلك فإن أصحاب النظريات العربية في الموسيقى لم يذكروا من ذلك شيئًا.

ب - قوله حول بحث مسألة الأسباب والأوتاد والفواصل[2]: «ولا أعرف لماذا ابتدعها - إشارة إلى الخليل - وما هي علاقتها بالايقاع الشعري العربي.. وكأن غرضه من وراء ذلك تحديد مواضع الزحافات والعلّة في التفعيلة ونوعه». ومع ذلك فمن المعروف أن الأسباب والأوتاد والفواصل استعملها المنظرون القدامى من العرب لبيان قيم مختلف الأزمنة في الايقاعات.

ج - وقوله[3]: «ومن عيوب علم العروض أن الخليل لم يتكلّم عن مفهوم الايقاع وجوهره وحقيقته واستنباطه.. ولم يتكلّم عن نظم الإيقاع وتركيبه وصلته باللّفظة العربيّة...» ومع ذلك فإن للخليل كتابًا مفردًا في الإيقاع، وهو وإن لم يصلنا، فقد ذكره ابن النديم، ولا عذر بإنكارنا لمعرفته بالإيقاع.

د - وقوله[4]: «والثقل والخفة والرّمل درجات كثيرة متفاوتة، فرب إيقاع ثقيل يكون وزنه فوق إيقاع ثقيل آخر». والمعروف أن الرّمل نوع من الإيقاعات العربية وهو في حدّ ذاته يمكن أن يكون ثقيلا كما يمكن أن يكون حثيثا أي سريعًا.

ه - وقوله[5]: «والقدماء والبدائيون يعتبرون النظام مبدأ أساسيا للإيقاع وشرطًا لازمًا لا تفريط فيه ونذكر من القدماء: العرب والإغريق؛ فأما العرب فإنهم لم يباشروا هذا الموضوع بالدّرس والبحث النظري ولم يتناولوه إلاّ بالعمل التطبيقي». ومع ذلك فإن الكتب العربية التي تناولت هذا

[1] العياشي، ص 16.
[2] العياشي، ص 27.
[3] العياشي، ص 29.
[4] العياشي، ص 257.
[5] العياشي، ص 64.

الموضوع قتلته بحثًا وتصنيفًا، ويكفي لذلك أن نذكر كتاب الموسيقى الكبير للفارابي وكتاب الأدوار والرّسالة الشرفية وكلاهما لصفي الدّين الأرموي.

أما الفصل الثالث، ففيه مقدّمة يسمّيها كاتبها: «المبادئ الأساسيّة لإيقاع الشعر العربي». يصفها السلامي بالخلط العجيب للأشياء، ويعجب من صاحبها كيف اعتبر اللّهجة التونسية خالية من المقطع المقصور، وفرض علينا بذلك أن نلقي أغنية صليحة «العين تنحب من فراق غزالي» وفق مقاطع طويلة متساوية. ويلاحظ له بأنه «وبقطع النظر عن وجهة النظر الغريبة في هذا المثال، فإن طريقة كلام التونسيين - من حيث ما تحدثه مقاطعه من نبرات ومدد زمنية - تختلف كثيراً من جهة إلى أخرى، ومثال اختلاف لهجة مدينة صفاقس عن مدينة توزر يُحسّ بالفطرة ولا يحتاج إلى برهان».

ولا يغيب عن السلامي أن العياشي يعرض في كتابه «مصطلحات كثيرة لمسميات معروفة عند القدامى، كمبدإ الاسكات أو تنويع الأختام، عوضًا عن الضرب والعروض في الشعر أو الفاصلة في الموسيقى، أو تنويع البدء، وهو ما تشرحه الدّوائر العروضية».. إلى أن يلاحظ عليه بقوله: «ولعل من أغرب ما يعترضنا في هذه المقدمة قول المؤلّف[1]: «والآن ونحن على وشك الدّخول في صميم الموضوع ودائمًا في نطاق التمهيد لدراسة الإيقاع الشعري عند العرب أريد أن أوقف القارئ على الطريقة التي توخيناها في البحث، لأمكّنه من المفتاح الذي يعالج به مغالق هذا الفن والدّليل الذي يسترشد به في مسالكه».

وينتقده في تسمية الزحافات بالتسهيل، ويرى العياشي أنّها نوعان: أ- تسهيل المعاوضة[2] وهي إمكان تعويض السبب الثقيل بسبب خفيف، وهي معاوضة معقولة؛ إلا أنّ السّؤال الذي يبقى معلّقًا هو لماذا لا يحدث العكس إن صحت المعادلة. ب - تسهيل الاهتضام[3]، وهو جواز إحلال المقطع الممدود في موضع العنصر المقصور، بشرط أن يتبعه مقصور ثان خفيف

[1] العياشي، ص 178.

[2] العياشي، ص 163.

[3] العياشي، ص 166.

يتحيّفه ويهتضمه ليمتدّ على حسابه كي يتّسع لمقطع لفظي ممدود، ويسمّى الأول هاضمًا والثاني مهضومًا. يقول السلامي: «وهي وجهة نظر مخالفة لآراء القدامى ومع ذلك لا يمكن أن تكون هذه الفرضيّة إلا طريقة شخصيّة للمؤلّف في إلقائه الشعر».

وباختصار فرأي السلامي في كتاب العياشي أنه تأليف مبني على سوء التقدير لنظريات من تقدمه من علماء العروض دون حجج وجيهة في رفضها واستبدال محاولات السابقين «بعروض» ذي مصطلحات جديدة أكثر تعقيدًا من المصطلحات القديمة ودون طائل من ورائها.

والسلامي هنا يصيب في عدة ملاحظات بشأن طريقة العياشي في عرض نظريته، ولكنه لا يكاد يقدّر جهد الرجل في إعادة النظر في العروض القديم وفي نظريات المستشرقين العروضية ولا يعطي لمحاولة العياشي أهمية من حيث الخروج بفكرة أدق حول مقاييس الشعر بأوزان الموسيقى، وهو جهد محمود لم يحاوله قبل العياشي أحد من العرب بمثل تلك الهمة، وإن كان اعتمد فيه اعتمادًا واضحًا على غويار. وكتابه بهذا الاعتبار أفضل من كثير من المؤلفات النظرية في المشرق العربي، التي جاءت أشدّ اضطرابًا في بنائها وأشد سوء ظن بالخليل وعروضه.

ويختم السلامي دراسته بعرض لفيف من مصطلحات الوزن والايقاع في الكتب التي رجع اليها.

بوخريص

والعمل الثاني الذي توقعنا أن يكون إسهامًا تونسيا آخر في مجال دراسة العروض في العصر الحديث، وإن كان عنوانه ينبئ بأنه يتعلق بمحور من محاور العروض هو الإيقاع، فهو عمل كمال بوخريص، ويتعلق بالايقاع في النص القرآني[1]، حسب تعبيره. في هذه الدراسة القيمة والتي قد نتحفظ على عنوانها أبرز المؤلف ظاهرة الإيقاع في النص القرآني، انطلاقًا من جزء عم «باعتبار القرآن مدونة عربية ذات خصائص إيقاعية». وقد قسم

---

[1] كمال بوخريص، "الايقاع في النص القرآني(جزء عم)"، شهادة كفاءة في البحث، كلية الآداب، تونس 1988 (غير منشورة).

بحثه إلى أربعة فصول، خصص الفصل الأول منها لوصف المدونة، من حيث تناسب الأصوات العربية المشكلة في لفظها ونسب شيوعها في الكلام؛ ومن حيث الصفة الاشتقاقية للغة العربية وأثرها في الإيقاع، بالإضافة إلى مرونة التركيب المتمثلة خاصة في التقديم والتأخير والتوابع والاختزال. ثم استعرض الباحث مكونات هذه المدونة، وتتجسم في قصر السور والآيات وأثرهما في الإيقاع، وفي المضامين والاغراض المطروقة في تلك السور والاسلوب الانشائي القائمة عليه وعلاقة كل ذلك بالإيقاع.

وفي الفصل الثاني من دراسته يعرض بوخريص لظاهرة الإيقاع في المدونة القرآنية كما يسميها انطلاقًا من مسائل نظرية تهم معنى الوزن وأهميته الإيقاعية وأنواع العلاقات الوزنية بين الآيات من حيث الطول، ومفهوم الفاصلة وأهمية استخدامها في القرآن وشيوعها وعلاقتها بالجرس الإيقاعي؛ كما يعرض لما يسميه مفهوم التراداد. وهو عنده ترداد المفردة اللغوية، وترداد التراكيب، وترداد البنية (بناء السور)، لإبراز أهميته الإيقاعية.

وفي الفصل قبل الأخير يستعرض بوخريص أبعاد الإيقاع في المدونة القرآنية، معتبراً إياه «مدخلا لفهم النص القرآني، وأنه وجه من وجوه الإعجاز».

ولمباشرة عمله التطبيقي على المدونة واستيضاح خصائص الوزن فيها اعتمد الباحث على نظام المقاطع، وتعداد ألف الوصل والترداد في السور الموجودة بجزء عم.

على أننا نلاحظ:

1- أن أغلب الآراء التي عرضها لتحليل مفهوم الإيقاع وما يتعلق به من عناصر ونظريات إنما جاءت عند أصحابها بمناسبة الحديث عن الشعر وأن جلها لا يمكن تطبيقه على القرآن باعتباره مخالفًا في طبيعته للشعر.

2- أن نظام التفاعيل، وإن أمكن له تطبيقه على بعض الآيات، مثل ﴿إنا أعطيناك الكوثر﴾ فعلن، فعلن، الخبب؛ أو كقوله تعالى ﴿وأخرجت الأرض أثقالها...﴾ فعولن، فعولن، المتقارب؛ فإنه لا يمكن أن يطبق على كامل المدونة، لأن التفعيلات التي حددها العروضيون انطلاقًا من الحركات والسكنات لا تمكّن من وزن إيقاع هو أقرب للنثر منه إلى الشعر، والقرآن

«ترسيل واتساق وتطويل لا يضبط بحركات وبسكنات كأوزان الشعر فتجعل له بطبيعتها صفة من النظم الموسيقي»[1].

3- أن نظام المقاطع كمقياس دقيق للكم اللغوي والشعري لا يمكن أن نتعامل معه دائمًا بنفس الصورة في كل من النثر والشعر، وبالتالي نطبقه بنفس الشكل على القرآن، لأن الخفة والثقل أمور نسبية لها في الشعر نظام في التواتر لا نجده في القرآن إذ أنه يعرض في بعض الآيات خمس حركات خفيفة متتالية لا يمكن أن نجد مثلها في الشعر.

ولا بد من الإشارة كذلك إلى غياب بعض النصوص المهمة في التراث في هذه الدراسة حول ما يمكن أن نسميه وزنًا في القرآن لا شعراً[2].

ومن ملاحظات الباحث القيمة الإشارة إلى ذلك الخلط الشائع في بعض الدراسات بين الوزن والإيقاع وهو أمر أشرنا اليه سابقًا؛ يقول بوخريص: «ولعل الخلط الحاصل بين الإيقاع والوزن عند كثير من الناس إنما مرده إلى هذا التلازم بينهما[3]. فالكلام الموقع هوالكلام الموزون أساسًا. ونبه إلى أن المسعدي توصل بعد عمله التطبيقي الدقيق على النثر المسجوع في مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى «أن الإيقاع يغيب في النثر حينما يحرر هذا الأخير كليا من نظام الوزن وأنه كلما يظهر الإيقاع يعود معه تناسب الوزن»[4].

ويرى في نوعية حركة الايقاع «أنها تقوم على مبدإ الوزن»[5] الذي هو «ضابط مثالي ويتحقق في الكلام إيقاعًا»، كما يرى بعض الدارسين[6].

---

[1] الرافعي، إعجاز القرآن، ص 248.

[2] مخطوط ح ح عبد الوهاب في العروض لكاتب مجهول يقول في مقدمته أنه تلميذ للزجاج. وقد تقدمت الاشارة الى هذا المخطوط وسنأتي الى الحديث عنه بمناسبة تحقيقه، في فصل لاحق.

[3] يفصل العياشي الفرق بين الايقاع والوزن بدقة في "نظرية.." ص45 - 46.

[4] المسعدي «محاولة في..»، ص 63 - 64.

[5] العياشي، ص 63 -64.

[6] انظر مثلا دوكرو وتودوروف "القاموس الموسوعي لعلوم اللسان" وكذلك هنري ميشونيك "نقد الايقاع".

والوزن في الكلام شعراً كان أو نثرًا أو قرآنًا[1] شديد الصلة والاقتران بالكم اللغوي إذ الوزن هو «روْز الثقل والخفة»[2] وقيس كمها، ولا بدّ لهذا الكم من مقياس دقيق به نستطيع تحديد الوزن في إيقاع عبارة معينة.

ويقرّر استنادًا إلى أقوال العلماء أن اللغة العربية، بمختلف تشكلاتها وتجلياتها في الأجناس الابداعية، لغة كمية أساسًا[3] ولكنهم اختلفوا في أداة القياس نوعًا وخصوصية، فقد قاس الخليل بن أحمد والعروضيون العرب الأوزان باعتبار الحركات والسكنات واعتبروا تواترها وانتظامها في نسق يتميز بالمعاودة الدورية هو أساس الإيقاع واعتمدوا في ذلك على اتخاذ التفعيلة وحدة[4].

وهنا نختلف مع الباحث لأن الخليل لا يقيس ولكنه «يعارض» أي - في رأينا - كالمُدّ بالمدّ وليس المدّ بالمثقال، فهو يعارض الألفاظ ذات المعنى في الشعر بألفاظ اصطلاحية من الصرف على هيئة مخصوصة تبين إيقاعها محاكاة لإيقاع البيت؛ أما القياسات فهي التي جاءت مع نظام «الكروش» ونصف الوقت وثلث الوقت وما إلى ذلك من المصطلحات الموسيقية.

وينتقد بوخريص المنهج الخليلي من حيث اهتمامه بالصناعة دون الجوهر، فيقول: «لئن اهتدوا إلى أهمية الحركة والسكون، بصفتهما أساس الإيقاع، واهتدوا بالتبعية إلى ذلك في تفصيل الكلام إلى أسباب وأوتاد وفواصل حسب نظام الحركة والسكون، فإنهم اهتموا بدراسة التغيرات؛ وبذلك طغت الصيغة اللغوية على الصيغة الموسيقية[5]» ثم يضيف: «ولكن النهج الذي انتهجه الخليل في عروضه غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية، وأننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية

[1] ذكرت القرآن مع الشعر والنثر لأنى أعتبره أسلوبًا مستقلا له خصوصياته.

[2] ابن منظور، [وزن] ص 446 المجلد 13.

[3] انظر مثلا ابرهيم أنيس "موسيقى الشعر"، والمسعدي "محاولة في.."، أما أبو ديب فقد اعتبر في مرحلة من مراحل البحث ان الايقاع العربي في اللغة والشعر ليس كميا، انظر الفصل 3 من الكتاب "فى البنية..".

[4] فاروق عمار، "الشعر فى العراق الحديث"، ص11.

[5] المرجع نفسه، ص 13.

الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام. فنحن نراه قد جعل من (مستفعلن) تفعيلتين، ومن (فاعلاتن) تفعيلتين، حرصًا على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل، والحقيقة أن (مستفعلن) سواء كتبت هكذا أو صورت في صورة أخرى مثل (مستفع لن) فهي هي من الناحية الصوتية كما يحللها العلم بمقاييسه الحديثة»[1]واحدة.

ورغم أن الباحث التونسي يعتمد في هذه المصادرات على علماء شرقيين أمثال إبراهيم أنيس، لهم شهرتهم في ميدان الأصوات ولكن قد لا يعلم أن على أولئك العلماء بعض التحفظ في مجال العروض؛ إذ ليس صحيحًا أن الخليل قد جعل من هذه التفاعيل التي «اخترعها» لعبة يتسلى بها لينثرها مرة ويعيد أجزاءها كل مرة بطريقة تناسب زحافاته وعلله.. إلى آخر هذا الكلام التي كثرت المؤاخذة به على الخليل في الدراسات الحديثة، ولم يسلم منه إلا القليل ومنهم فايل وبلاشير، لاعتقادهما بأن الخليل كان أكثر استقراء للشعر ووصفًا لتفاعلات الوزن فيه، وهو ما تدركه الأذن دون الكتابة أحيانًا، ومن هنا جاءت الزحافات والعلل فضلا عمّا هو الوقف في الصدر والعجز إيقاعيا للإعلان عن دوران الإيقاع بدءا وانتهاءا، كما وضحناه سابقًا وسنوضحه لاحقًا بمناسبة دراسة الإيقاع في هذا العمل.

وبوخريص وإن كان يرى رأي بعض الدارسين المحدثين، خلافًا للخليل ومن نحا نحوه، أن يقاس وزن الإيقاع قياسًا موسيقيا بحتًا؛ ويتفق في ذلك مع رشيد السلامي[2] ومحمد العياشي خصوصًا في كتابه "نظرية الإيقاع.. " معتبرًا «أن لكل عنصر من عناصر الإيقاع قيمة وزنية، والقيمة الوزنية في الإيقاع تتراوح بين ثلاث درجات: الثقل والخفة والسكون»[3]. ولا تمايز للإيقاعات بعضها عن بعض إلا بما لها من الوزن المتراوح بين الثقل والخفة والسكون[4]، فإن الخليل الذي لم يصلنا تعليمه العروضي بالكامل، لا

---

[1] إبراهيم أنيس، ص62.

[2] رشيد السلامي "البناءات الايقاعية"، الحياة الثقافية، ع 36 -37 / سنة 1985، ص16+.

[3] العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص40.

[4] العياشي، المصدر نفسه، ص 56.

يختلف مع نظرية الخفة والثقل والسكون، لأنه عالجها في المستوى اللغوي، بدليل وقوفنا على بعض أقواله حولها في كتب عروضية لاحقة كالكتاب المخطوط المنسوب لبعض تلاميذ الزجاج.

وما حدده العياشي - في زعمه - من قيمة وزنية نسبية للسكون في علاقته بالوزنين الثقيل والخفيف يصدق على ما قرّره العروضيون المتقدمون كالزمخشري في تقدير مدة السكون بالنسبة للحركة.

ويبدو بوخريص أكثر تفهمًا لنظريات العياشي بخصوص الإيقاع، ولذلك نقل بحرص كلامه حول وحدة الإيقاع وكونه كلاّ لا يتجزّأ مطلقًا[1]. وكذلك موقفه من النظام الإيقاعي وهمًا عند أبو ديب. فبوخريص يقدمه على أنه نظام «يتجاوز النظرية الموسيقية ليقوم من جهته على ركيزتين أساسيتين بهما يقاس وزن الإيقاع، وعليهما يتوقف تحديد الإيقاع ذاته : 1- التركيب النووي بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع. 2- الطبيعة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم والنبر»[2]، فأبو ديب يرى أن جميع التشكلات الإيقاعية تنبع من علاقة النواتين (فا) و (علن)[3].

ويشاطر بوخريص هذين الباحثين، دون أن يبين أن أحدهما وهو العياشي الذي يتابع غويار لا يتجاوزه أبو ديب إلا بسبب اعتماد هذا الأخير على فايل الذي أتى بنظرية النواة، أو بعبارة أخرى جوهر الإيقاع المتمثل في الوتد؛ وإن كان أبو ديب كما يلاحظ سابقًا السلامي وكما يلاحظ غيره كذلك يتناقض في تعداد النوى وفي التركيز على إحداهما دون الأخرى ولكن بشكل مضطرب.

---

[1] العياشي(40) : «الايقاع وحدة ان قبلت التجزئة في شكلها، فإنها لا تقبل التجزئة في جملتها وفي معناها وحياتها. لأننا كلما أحسسنا بايقاع، لا نحسه بما له من أجزاء ولكن بما له من الحياة ولا نحس به تفصيلا ولكن نحس به جملة».

[2] جودت فخر الدين "شكل القصيدة العربية"، ص 147.

[3] أن النواتين الأساسيتين اللتين توصل إليهما أبو ديب معادلتان تمامًا لما كان يقيس به العرب شعرهم قبل الخليل، إذ أن النواة (فا) = (لا) ، والنواة (علن) = (نعم). فقياس (مستفعلن) مثلا هو (فا / فا / علن) = (لا / لا / نعم)، ثم يضيف اليهما نواة ثالثة أساسية (علتن)، ويعتبر انه بتتابع هذه النوى الثلاث في تشكيلاتها العددية المختلفة، الى جانب النبر، يقاس وزن الايقاع، ذلك ان الايقاع عنده «هو تفاعل النبر والكم على اختلاف فى الدرجة بين لغة وأخرى ». أبو ديب، ص 306.

ويعود بوخريص إلى ما يقترحه بعض الدارسين وخاصة المستشرقين منهم، إلى مقياس وزن الإيقاع بالمقطع. ويشير إلى أنه يتبناه إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" ويعتمده المسعدي في محاولته التطبيقية على مقامات الهمذاني حيث قال: «إنّ للعربيّة إيقاعا كميّا، أي أنّها متركبة من التقابل بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة. وهذا يفهم ويبرهن عليه بسهولة»[1].

ويشرح الأساس في نشأة المقاطع الصوتية باعتبارها مقاييس لوزن الإيقاع اللغوي عند علماء الأصوات، وأنّهم لاحظوا أنّ بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر، وظهر لهم جليّا أنّ أوضح الأصوات تلك التي تسمّى بالحركات القصيرة منها، كالفتحة والضمّة والكسرة، والطويلة كألف المدّ و واو المدّ وياء المدّ[2]. وتحتل الحركات القمم، لأنّها أوضح الأصوات في السمع، وتحتل الحروف الأخرى الوديان.. وما يكتنفها. ومن هنا نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع فاعتبرت القمة وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد، وعلى قدر ما في الخط من قمم يكون عدد المقاطع. وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة، وللمقطع أنواع تختلف باختلاف اللغات[3]. فالمقطع هو ميزان الكم في الإيقاع اللغوي، والكم ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما نظريا زمن يستغرقه في النطق، يعادل نصف زمن الثاني. النوع الأول هو المقطع القصير (ب) والنوع الثاني هو المقطع الطويل (ـــ)، وتتألّف من اجتماعهما وحدات يفترض أنّها تشغل الزمن نفسه[4]..

وهذا التوضيح الذي يقدمه بوخريص، نقلا عن بعض المحدثين، هو عينه الذي يقدمه العروضيون القدامى كالزمخشري والدماميني عن الحركة وكونها نصف طول المدّ. أليس ذلك هو المقطع القصير والمقطع الطويل؟ مع

---

1 المسعدي، ص145.

2 أنيس، موسيقى الشعر، ص 162.

3 أنيس، المصدر نفسه، ص 162.

4 أبو ديب، ص196.

التذكير بأن التهانوي يعطي للحركات وللمدّ أطوالا مختلفة[1].

وكل من يعود إلى نظام القافية في الشعر العربي ويعرف مسائل الوقف في العربية إلا ويجد تلك المقاطع التي يحددها علماء الأصوات المحدثين ويصنفونها إلى أنواع.

وبعد أن يستعرض بوخريص تلك المفاهيم المختلفة حول الوزن والإيقاع يقول: إنها كلها «مقاربات وتصوّرات لا ينفي بعضها البعض ولكن يبقى لكل خصوصياته ومميزاته. فهناك حقيقة مشتركة لدى الجميع، وهي أن الوزن هو قياس الكمّ، وأنّ الإيقاع هو التحقق اللساني للوزن. وهناك اختلاف في الأداة والكيفية التي بها يقاس هذا الكمّ».

وهذه الكيفيات لوزن الإيقاع هي كما استخلصها أربعة أنواع[2]:

أ- بعدد الحركات والسكنات اللغوية المتواترة ضمن وحدة قياسية هي التفعيلة (وهو وزن التفاعيل).

ب- بعدد الحركات الخفيفة والثقيلة، وتناسبها إلى جانب السكون في نظام معيّن ضمن وحدة قياسية هي وحدة القيمة - والتسمية للعياشي - (وهو الوزن الموسيقي).

ج- بتكرار النواتين فا+علن، مضاف إليهما النواة (علتن) وبتفاعل هذه النوى مع النبر ضمن وحدة قياسية هي (الوحدة الإيقاعية)[3].

د-بعدد المقاطع القصيرة والطويلة إضافة إلى المتناهية في الطول وتواليها وخضوعها إلى ترتيب خاص ضمن وحدة قياسية هي "المقطع". (وهو الوزن المقطعي).

وفي خصوص موضوعه، وهو الإيقاع في القرآن يقول بوخريص: «إنّ نظام المقاطع يمكّن من قياس أدقّ للكم اللغوي، ففي حين توجد ثلاثة أنواع

---

[1] انظر كشاف مصطلحات الفنون، تحت: حركة ومدّ.

[2] النظريات الخاصّة بالوزن والإيقاع أكثر من ذلك، وهي متنوعة ومتشعبة ولكن اقتصرنا في هذا العرض على أهمها.

[3] التسمية لكمال أبو ديب (في ص 40 من كتابه)، أسْمى كلا من فا+علن نواة ايقاعية (إضافة إلى علتن)، وأسمى التشكّل الناتج من تركيبهما وحدة إيقاعية. وأسمى التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها تشكلا إيقاعيا (وهو الوزن النووي).

في كلّ من الثقل والخفة والرمل بينها فويرقات دقيقة جدّا، قد لا تلحظ ولا تفهم إلاّ بتقدير نفسي لا يمتلكه إلاّ الموهوبون[1]، نجد في نظام المقاطع نوعين أحدهما يساوي نصف الثاني ومقطع ثالث قليل الشيوع، وهو ما زاد في الطول. فهي أدق في وزن الإيقاع». وتجنب بوخريص الوزن بنظامي النواتين (فا+علن) عند أبو ديب. ويقول: «إن النواتين لا يمكنان من تحليل كلّ الآيات؛ حتى لو أضفنا النواة (علتن). ذلك أن تواتر النوى الإيقاعية في الشعر لا نجده في القرآن فلا نستطيع بهذه النوى الإيقاعية أن نقيس مثلا قوله تعالى: ﴿ألَمْ ترَ كيف فعَل ربّك بأصحابِ الفيل﴾. وأبو ديب نفسه يقرّ أن القرآن جسّم النبر اللغوي أكثر ممّا جسّم النبرَ الشعري[2].

ب) مؤلفات

-العياشي ونظرية إيقاع الشعر العربي

لم يسلم عروض الخليل من الاستدراك عليه ونقده، من قديم التاريخ إلى اليوم، وآخر من تصدى له من المحدثين في كتاب ضخم، الأديب التونسي الشاعر محمد العياشي في كتابه "نظرية إيقاع الشعر العربي" المطبوع بتونس في سنة 1976.

ولم يحظ هذا الكتاب مع الأسف باهتمام يذكر في تونس ولا بالخارج. ويستغرب المرء من قلة التعريف به، وعدم ورود ذكره حتى في الفهارس المتخصصة في الكتب التونسية والعربية[3].

---

[1] العياشي نفسه يقرر ذلك قائلا (ص 57): «فإذا قلت كم يدخل صنف الثقل من ايقاع قلت لك أن الايقاعات التي تدخل في هذا الصنف أكثر من أن تحصي والدرجات التي تتفرع عنه أكثر من أن تحصى. وما أظنّ أنّه يمكن أن يتساوى إيقاعان اثنان في الوزن غير أنّه يصعب التحديد والتدقيق لأنّ هذه الدّرجات من الثقل لا تدرك بالعقل ولا تضبط بالفكر وما هى إلاّ انطباعات فاعلية».

[2] أبو ديب، ص 291.

[3] والغريب أنه لا الكتاب ولا صاحبه موجود في الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية (جان فونتان. وراجع مستدرك أبو القاسم محمد كرو على هذا الفهرس. وفهرس المطبوعات للمنظمة العربية ، و"إنداكس إسلاميكس" بعد 76 ومجلة "إبلا"

وصاحبه نفسه رغم قيمته الأدبية الواضحة من خلال كتابه هذا وشاعريته المكتملة لا يشمله ذكر بين كتاب تونس وشعرائها المعاصرين في المدونات الثقافية الوطنية.

وربمّا حدّت بعض العوامل الخاصة بمؤلفه من رواج كتابه خارج دائرة ضيقة جدّا من أهل الاختصاص ممن قد يكونون استهواهم الاطلاع على نظريته لكن دون التمكن من الالمام بها جيدا أو عدم الاهتمام بنقدها لضعف أهميتها أو لأسباب أخرى.

ومن هذه العوامل أو الأسباب عدم انتماء صاحب هذا الكتاب بصفة أو بأخرى الى دوائر البحث العلمي والأوساط الجامعية. ولا ندري لماذا اختار الاعتكاف في بيته داخل محيط اهتماماته الشخصية وهواياته الخاصة بعيداً عن تيارات الحركة الثقافية والأدبية. فقد يكون ذلك زهداً منه في ما سوى الإيقاع والشعر والموسيقى، كما ذكر لنا في حديث خاص.

(1) صاحب الكتاب

والعياشي، وإن لم تكن له شهرة في عالم التأليف قبل هذا الكتاب، عدا حضور متواضع في حوليات الشعر التونسي من خلال بعض قصائد له منشورة، يتمتع بشهرة أكبر في ميدان أكثر جماهيرية من الشعر، هو ميدان الرياضة. فإن نجمه لم يكن ليخفى على أحد قبل عقدين من الزمان على الأقل كأفضل حارس مرمى تونسي في كرة القدم[1]، وكانت له مشاركات في مباريات دولية خلدت اسمه إن لم يخلده ديوان له منشور مع الأسف (ولعله ممن لم يتح له نشر انتاجه الشعري إلى الآن، ونقف في كتابه هذا على شعر ينسبه لنفسه وينظمه للمناسبة، كما في صفحتي 182 و 312).

عن منشورات ذلك العام الذي ظهر فيه الكتاب). ورغم نشر الكتاب في فترة مزدهرة ثقافيا إلا أن رواجه بحسب معرفة أهل الاختصاص به يكاد يكون شبه منعدم ، وقد لا يكون لقي حظا أفضل من ذلك في خارج تونس، لأننا لا نصادف له ذكرا في المؤلفات العروضية اللاحقة (مثلا أبو ديب والعلمي ومختار..).

[1] فقد كان أبرز حارس مرمى في عهده، حيث شارك ضمن الفريق الوطني في عدة مباريات دولية.

وكتابه في إيقاع الشعر يكاد ينطق بهوايته الكروية وهوايته الشعرية في وقت واحد. أما موهبته الشعرية فهو يقررها في أكثر من موضع بمناسبة شروطه التي يضعها لكل باحث في ميدان العروض، وأما موهبته الرياضية فتظهر من خلال ما يؤكده على صفات التناسق والإيقاع في حركات اللاعبين وكذلك في تصفيق المتفرجين ونحو ذلك.

ويبدو إحساس العياشي قويا بموهبته في ميدان الشعر، وكذلك بموهبته الأخرى في ميدان الموسيقى، إلى جانب دراية واسعة بآلات الموسيقى وبالضرب عليها، ويتميز بحفظه الواسع من التراث القديم، وخصوصًا دواوين الشعراء المشهورين. كل ذلك يتجلّى من خلال كتابه. وكلها عوامل أهلته باعتقاده للتأليف في العروض والإيقاع. وهو لذلك يعتبر أن كلّ من دونه بضاعة من الشعر والإيقاع والموسيقى غير مؤهل للكتابة في العروض والبحث فيه.

وشروطه التي يشترطها لكل متصدّر للعروض نستخلصها من كلامه وهي التالية: أولاً، معرفة باللغة العربية تصل إلى حد السليقة؛ ثانيًا، موهبة بقول الشعر لا يخونها التصنع والتعليم؛ ثالثًا، معرفة بالموسيقى والعزف وما اليهما كالرقص؛ رابعًا، حس فطري بالإيقاع والنغم أو ما يسميه الحدس الفني.

ولذلك نراه في نقده لكل من تقدّمه من الدارسين للعروض الخليلي وعروض الشعر عامة يعرضهم على شروطه تلك، ولا يتردد في تخطئتهم واحداً بعد واحد، وتزييف نظرياتهم حول ميزان الشعر وبحوره، ابتداء من الخليل بن أحمد إلى آخر المستشرقين، مروراً بغيرهم من المؤلفين الذين لا حظ لهم في قول الشعر أو ممارسة الموسيقى. بل نراه يوسّع حكمه أحيانًا إلى المؤلفين الغربيين الذين تناولوا الشعر اليوناني مثلا، وهم دون شرط التبحر في اللغة والشعر والموسيقى.

ويذهب الى أن الترقيم العروضي للشعر العربي لم يكن بمتناول أحد من العرب أو المسلمين المتقدمين قبل ظهور الترقيم الموسيقى أو النوتة الموسيقية في الغرب في القرن الثالث عشر الميلادي. ولذلك فإنه يعدّ كل محاولة سابقة قبل محاولته هذه في الشعر العربي نوعًا من التهويم لضبط

موازين الشعر دون الوقوع على ميزان صحيح لضبطها بالكامل. أما محاولات بعض المستشرقين قبله فتعوزها كما يلاحظ دائمًا المعرفة الصحيحة بالعربية والسليقة الشعرية، جعلت بعضهم يخبط في بحور يمتلك أدوات الغوص فيها ولكن يجهل استعمالها المناسب في العربية.

وباختصار فإن أهمية كتاب العياشي تكمن في كونه يعد أطرف كتاب ألف حتى الآن لباحث عربي اهتم بمطابقة الميزان الموسيقي على الإيقاع الشعري؛ فتجاوز بذلك وزن الكلام بالكلام (تفاعيل الخليل التي اخترعها) أو وزن الكلام بالعلامات (المقاطع أو الحركة والسكون، التي اخترعها المستشرقون قياسًا على شعرهم). ويمكن القول بأن ثقافة العياشي المطعمة بأكثر من لغة أوروبية قديمة وحديثة مكنته من الرجوع إلى نظريات الأوروبيين عامة والمستشرقين خاصة في وزن الشعر.

وفيما عدا ذلك فإننا نجد في هذا الكتاب مجهودًا واضحًا للإحاطة بجميع عناصر الوزن والنغم والإيقاع ونحو ذلك من المفاهيم، كالكمية والحركة والسكون والثقل والخفة والوقت.

على أن أبرز ما خرج به العياشي من كتابه "نظرية إيقاع الشعر العربي" هو رفضه مبدأ الزحافات والعلل في النظام الخليلي، وكذلك رفضه فكرة البحور والدائرة العروضية. ويعلل العياشي ذلك بقصور الأدوات الفنية لدى القدماء وعجزهم عن تصور الميزان الدقيق للشعر عن طريق وزنه الصحيح بالسلم الموسيقى، والذي هو بالنسبة إلى الشعر السلم الإيقاعي.

(2) أسس نظريته

وتأسيسًا لمشروعه ينطلق العياشي من وجوب مراجعة جميع الأفكار السابقة في كافة المعارف والعلوم، لتحقيق الصحة من الخطإ فيها، ويقوم ذلك في اعتقاده على اعتبارات ثلاث لا يخالجه الشك في واحد منها، بعضها ذاتي وبعضها ابستمولوجي، وهي التالية: 1) الثقة بنفسه واتهام ما عداها، 2) نسبة الخطإ إلى المتقدمين، 3) الحكم بالتفوق للمتأخرين على الأولين (نظرًا لتراكم المعرفة).

وهذه الاعتبارات رسّخت يقينه بصحة ما توصل اليه من إدراك لحقيقة الإيقاع في الشعر العربي وضبط لميزانه بدقة لأول مرة في تاريخ الإنسانية.

ويقرر أن عدّته الوحيدة لهذه المراجعة في ميدان إيقاع الشعر لم تكن شيئًا غير الشعر ذاته من ناحيتين: أ) علمه الوافر به، ب) ووفرة الحساسية بالإيقاع الشعري لديه.

ويشير إلى أنه قضّى في تأليف كتابه سبع سنوات. وقبلها أمضى أكثر من عقدين في دراسة إيقاع الشعر العربي عرضت له خلالهما من المصاعب ما أقلها يثني عزائم أصحّ الأقوياء لولا رعاية كريمة مادية ومعنوية وفرتهما له أسرته[1].

وأعظم تلك الصعوبات التي تجشمها كانت في تقديره بحجم الشك في صحة ما بناه الخليل من عروضه، وبحجم بيان أخطائه وأوهامه فيه التي عاش عليها أتباعه طيلة اثني عشر قرنا! وكذلك بحجم نظريته الخاصة في هذا الكتاب للتأسيس لفهم صحيح لإيقاع الشعر عامة والشعر العربي خاصة. وهي نظرية تعيد الاعتبار في رأيه لأهمية الإيقاع في العربية وتقنن لإدراك كافة الإيقاعات في الشعر، ما عرفه منها الخليل وما لم يعرفه.

ويتميز أسلوب العياشي بتصرّف واسع في اللغة وفي تراثها وبقدرة فائقة على الكتابة الفنية. فتحس العبارة تحت قلمه تسترسل كالماء والهواء سهلة ممتنعة، تنبض إيقاعًا وسجعًا أحيانًا، وتأخذ من الأساليب البلاغية التقليدية دون مبالغة أو تصنع. ولا تخطئه أبدًا الكلمة المعبرة بدقة عن المعنى، والصورة المجسمة للفكرة، والمعلومة التاريخية أو الفلسفية أو العلمية التي تخدم الغرض وتقرر المراد.

وتيسيرًا للفهم والاستيعاب يُجمل الكاتب القول في مواضع ويفصل القول في مواضع أخرى، ولا يني يلخّص ويذكّر ويستطرد ويكرّر بحسب فصول موضوعه وعناصر كل فصل، دون إملال.

وتظل لهجة الثقة بالنفس طاغية على طول كتابه، شديدة أحيانًا ومنصفة أحيانًا. ويكاد لا يستثني مسألة خطّأ فيها الخليل أو أرسطو أو غيرهما من الدارسين الغربيين للشعر العربي أو اليوناني - للشبه بين

[1] أبواه وزوجته وأبناؤه، الذين يخصهم بإهداء كتابه.

إيقاعاتهما - إلا وأمضى فيهم سكين نقده ولاذع لفظه.

والانطباع الذي يتركه هذا الكتاب من أول حرف فيه إلى آخر حرف هو فرط شعور صاحبه بأهمية ما استنبطه في باب الإيقاع وبالاخص إيقاع الشعر العربي، واعتداده بكونه فتح فتحًا من العلم لم يسبق اليه. فلا غرابة أن نشعر إزاءه أننا بإزاء مكتشف من المكتشفين العظام، أو بابن خلدون في غير عصره.

وليس بالقليل في ميدان دراسة علوم الحضارة مقارنة أهمية نظرية العياشي في باب علم الإيقاع بأهمية مقدمة ابن خلدون في باب علم الاجتماع. فكلاهما يصرح بأنه صاحب اكتشاف في موضوعه وبأن استنباطاته في العلم الذي اهتدى اليه تبوؤه منزلة أصحاب الاختراع[1].

(3) منهجه

يتوخّى المؤلف منهجًا واضحًا في تخطيط مسائل كتابه. هذا المنهج يتراوح بين التاريخي والوصفي والمقارن والمعياري. فهو أولا يعود إلى أقدمية الإيقاع في الشعر ويقارن بين البداوة والحضارة في توليد الإيقاعات وإدراكها، ويصف من دقائق حركة الإيقاع الجزئية والكلية وغير ذلك من عناصره بما لا يستعصي على أحد فهمه من عبارة وتشبيه، ويمايز بين الأفكار السابقة ويفاضل بينها مخطّئا ومصححًا بكل حرية وطلاقة.

ويقدم للمسألة بالتعريف الصحيح أو المناسب عنده، ثم يفصل في ثنايا عرضها بما يأتي على سائر متعلقاتها، ولا يخرج من مسألة حتى يشبعها بحثًا وتوضيحًا، ويتدرّج منها بعد ذلك إلى غيرها بشكل من الربط والمنطق حتى يستوفي كامل الفصل، ولا يأخذ في الفصل التالى حتى يذكّر بما تقدّم في الفصل السابق، وربما أوجز جميع ما قرره في أكثر من فصلين أو ثلاثة ليربط بينه وبين ما يأتي في الفصل اللاحق؛ ولا يخرج من كتابه حتى يكون بعد تقديم الخلاصة قد سيطر سيطرة تامة باللفظ والصورة والعبارة الموحية على نظريته إطارًا وفحوى، ويكون قد قدّمها بين يدي القارىء لا متعجلا أو

[1] يلاحظ هنا حرصه على تسجيل حقوقه على غلاف الكتاب.

متهاونًا كما قد توحي بذلك بعض الاعمال المطلوبة لغير وجه العلم. مما يؤكد مرة أخرى على ندرة كتاب مثل كتابه في باب ما ينشر خارج نطاق الأبحاث العلمية أو الأكاديمية.

وربما يكون المؤلف قد عانى الكثير في طبع كتابه لما يتطلبه عمل الجداول والرسوم والخطوط البيانية والإيقاعات المدونة بالحركات والسكنات وبالعلامات الرمزية أو بالترقيم الموسيقي من عناية ودقة فضلا عما يتطلبه إخراج الشعر - وهو كثير في ثنايا الكتاب - من جهد وتدقيق[1]، ولكنه مع ذلك كله يخلو إلا في القليل النادر من الخطإ المطبعي الذي لا تسلم منه كتبنا العربية عندما تكون بين أيدي ناشرين من غير أهل الخبرة.

ورغم أن المحتوى في آخر الكتاب واضح التخطيط كثير التفصيل إلا أن القارئ يفتقد فهرسًا بالموضوعات وربما فهارس نوعية. فلا ذكر لفهرس للأسماء مثلا في الكتاب ولا للمصطلحات ولا للشعر ولا للمصادر والمراجع. وهو نقص ملحوظ، إلا أن يكون المؤلف قد أراد قصداً أن لا يتقيد بهذا الأسلوب الأكاديمي في النشر لترفّعه عمّا يقتضيه عادة الأساتذة من طلابهم في مناهج البحث للتثبت في صحة نقلهم للنصوص وأهمية مراجعهم ومصادرهم (ومما يلفت في مراجعه مثلا كتاب "تبسيط العروض" وهو كتاب مدرسي تونسي يستقي منه العياشي بعض الاستشهادات دون أن يسمي مؤلفه ويخطئه[2] في إدراك بعض الإيقاعات).

بيد أن العياشي باعتماده طريقة القدماء في تعريف القارئ بتبويب كتابه في المقدمة، دون اعتماد الطريقة الحديثة القائمة على جعل محتوى بأول الكتاب أو بآخره يحدد بالصفحات مواضع الأبواب والفصول ،يكون قد أهمل ناحية كان القدماء يراعونها، وهي تسهيل طلب مسائل كتابهم أو أبوابه بذكر أرقام صفحاتها أو أوراقها في كتبهم.

[1] نلاحظ هنا أن أكثر الدراسات العروضية التي تتحدث عن ميزان الشعر بالموسيقى تعتذر عن اصطحاب بياناتها برسوم لأسباب طباعية. وبمقارنة الجهد المبذول في نقل كتاب غويار للكعبي وفي محاولة العياشي هذه نتصور الصعوبات القائمة أمام كل من يتصدى للنشر في هذا الحقل.

[2] الكتاب المقصود للشاعر نور الدين صمود (ذكره العياشي أكثر من مرة في كتابه وخطأه مثلا في صفحة 182).

(4) تقديم كتابه

قسّم المؤلف كتابه إلى ثلاثة فصول، اختار عناوينها لتكون كالمفاتيح لموضوعه، وكلّ فصل تسبقه كما قلنا مقدمة ويختم بخلاصة. وعناوين هذه الفصول هي: 1- الإيقاع والنظريات، 2- الإيقاع، 3- إيقاع الشعر العربي.

يقع الكتاب، وهو من القطع المتوسط في 330 صفحة، غير أن الصفحة فيه تسع ضعف أمثالها في الكتب التي بحجمه.

(5) نظريات الإيقاع القديمة

يستعرض المؤلف في الفصل الأول أهم نظريتين في رأيه في إيقاع الشعر العربي، وهما نظرية الخليل القديمة ونظرية غويار الحديثة المنسوبة لهذا المستشرق. وبعد أن يقرر في مرحلة أولى حقيقة الفن بين ما يسميه المواهب الفطرية والنظريات الذهنية يعرض للخليل والموسيقى والإيقاع في عصره، وينقده في عروضه وينتقد غويار في نظريته.

وفي الفصل الثاني يعرّف الإيقاع، ثم يبيّن حقيقته وخصائصه، ويعرض لتقسيم الحركة الإيقاعية إلى حركتين، حركة داخلية وحركة الأداء، ثم يمر الى التركيب الإيقاعي ثم الميزان الإيقاعي ثم الإيقاع والحياة، فالإيقاع والأطوار الإنسانية ثم الإيقاع والفنون، وبعد ذلك يعرض لاستنباط الإيقاعات ثم يتحدث عن مصادر الإيقاع، وأخيراً التربية الإيقاعية.

أما الحركة الداخلية للإيقاع، التي يعرض لها في أول هذا الفصل، فيبوّبها إلى ثلاثة أبواب: حركة نوعية، فحركة كمية، وأخيراً حركة كيفية، وتدخل تحت كمية الحركة القيم الجزئية والقيمة الجملية، وتحتهما عنصران، وهما عنصرا الوزن والوقت، ويتمثل الوزن في القيم الجزئية في الثقل والخفة والسكون، ويتمثل الوزن في القيم الجملية في الثقل والخفة والرمَل (الرمل، ما بين الثقل والخفة).

وفي الفصل الثالث والأخير، وهو أهم مراحل كتابه يتناول العياشي بالتحليل إيقاعات الشعر العربي مع بيان التفاصيل المتعلقة بتأليفها واستعمالها ممهدا بتحليل للمبادئ الأساسية لإيقاع الشعر العربي ومختتماً بدور الإيقاع

والختم والروي في التعبير الشعري.

وتنتظم هذه الإيقاعات الخمسة عشر التي عالجها في هذا الفصل داخل ثلاثة أهرامات، أكبر وأوسط وأصغر، شفعها بإيقاعات ثمانية وضعها تحت عنوان إيقاعات مستنبطة، ذكر أنه اكتشفها في الشعر القديم. وجميع هذه الإيقاعات تستغرق قريبًا من نصف الكتاب. ويشير في بدايتها إلى أنها تتدرج على نسق واحد: اسم الإيقاع - نموذج مقطع - تأليفه وترقيمه - تسهيله وتنويعه (البدء والختم) - عدد الدورات - وحركته وطابعه - خاصياته - نماذج من الشعر المنظوم فيه.

ويؤكد المؤلف في أكثر من موضع أنه توخى في جميع مراحل كتابه المنهجية والصبغة التربوية حتى يهوّن الصعوبات على من يراها في الترقيم الإيقاعي الذي اعتمده، موضّحًا بأنه لم يستعمل من الترقيم الموسيقى إلا ما له علاقة بالوقت، وفي خط أفقي لتوقيت مقاطع الألفاظ، وهي المستديرة والبيضاء والسوداء وذات الشيلة وذات الشيلتين وما إلى ذلك من مقادير المدد الناطقة والساكتة.

(6) نظريته الخاصة

وليس الجديد في نظرية الإيقاع لدى العياشي في كونه شرّع لوزن الإيقاع بالميزان الموسيقى (رغم اعتراضه على طريقة غويار المماثلة والتي ينبه إلى أنه لم يطلع عليها إلا بعد أن فرغ من وضع نظريته) ولكن أيضًا في كونه تحلل من فكرة التفاعيل ومفهوم البحر عند الخليل، واعتمد بدلها مفهوم المقاطع وعدد الدورات في كل إيقاع على امتداد القصيدة أو القطعة الشعرية.

وفي إشارة الى اعتراضه على ثورة الشعراء في العصر الحاضر على القديم يعتقد المؤلف أنهم لم يفعلوا أكثر من التحلل من مبدإ التسوية بين الأبيات وقصروا عن الأندلسيين الذين نالوا من جميع تقاليد الشعر العربي ومع ذلك لم تعمر حركتهم طويلا «ورجعت المياه إلى مجاريها»؛ مختتمًا تقديره بأن العبرة «بشرف الموضوع وبراعة المعنى وقوة العاطفة وصدق

اللّهجة ووفرة الموسيقية مع احترام الايقاع ومبادى اللغة»[1].

والمؤلف، رغم محافظته الواضحة في مستوى اعتقاده وانتمائه العروبي الأصيل وروحه الشرقية الغالبة في احترامه للقيم والمواضعات العامة، يتمسك بحريته الفكرية المطلقة في مستوى قبول ورفض الأفكار السابقة، سواء ما جاء منها من الشرق أو من الغرب ولو كانت باسم أرسطو أو الخليل.

(7) نقدنا لكتابه

وفي ما يلي أهم ملاحظاتنا على كتاب العياشي من الناحية الشكلية والمنهجية، ومحاولة لتقييم «نظريته» في موضوع العروض مقارنة بنظريات غيره من المعاصرين ممن قدمنا دراسة أعمالهم ونقد نظرياتهم:

أ) من حيث الشكل، يتميز كتاب العياشي بإسهاب ممل أحيانًا لا يبرره الغرض التربوي من وضعه؛ ومع ذلك يخلو من التعليقات بهامشه وخاصة تلك التي تصلح عادة للاحالة على المواضع التي يذكّر الكاتب ببعضها في صلب الدراسة، وهي كثيرة لديه.

ب) أما من حيث المنهج، فتأخيره ما حقه التقديم، كما هي الحال في الترقيم الموسيقى الذي اعتمده، لا يساعد على فهم ما اتخذه منه لوزن الإيقاع في بعض المواضع المتقدمة. ومن المؤسف كذلك خلو كتابه من معجم للألفاظ الاصطلاحية مع الاشارة الى ما هو من وضعه منها.

ج) المحتوى: (أ) يؤخذ عليه انكاره الشديد على من يتولى البحث في الشعر وهو من غير أهل الشعر؛ ذلك أنه إنكار غير علمي ولا مقبول، وإن كانت مبرراته قائمة في المطلق. (ب) يؤخذ عليه كذلك غياب مجموعة كبيرة من المؤلفات العروضية من بين مصادره، رغم أهمية بعضها لموضوعه، مثل حازم القرطاجني في كتابه المنهاج الذي يشهد الدارسون بعمقه وطرافة آراء صاحبه العروضية (وقد أشرنا الى أن مصادر العياشي عامة غير مذكورة لديه في سرد خاص) . (ج) وزعمه بتأخر اطلاعه على نظرية غويار لا ينفي

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 178.

التطابق بين نظرية غويار وبين نظريته هو في خطوطها العامة؛ وإشارته تلك تتعارض مع تأكيده من ناحية على طول ما أنفقه من عمره في دراسة العروض وتعويله من ناحية أخرى فيه على نفسه دون تعليم معلم أو نصيحة أستاذ ورجوع إلى كتاب. (د) خلطه بين لهجة التواضع للقدماء عند ابن المقفع مثلا ولهجة التفاضل عليهم عند الجاحظ نظرًا لتراكم المعرفة بعدهم، لا يبرر لانتقاصه هو من أهمية تفكير القدامى وتزكية نفسه ونظريته على أساس مفهوم أجنبي عن موضوعه، هو مفهوم التراكم والتقدّم العلمي.

وهذه كلها أمور قد تكون قادحة في صحة نظريته التي يعرضها في هذا الكتاب على أنها نهائية لا معقب عليها ولا سابق بين يديها.

(8) أثر كتابه في الدراسات العروضية

وبعد جهود من البحث عن تأثير هذا الكتاب في الدراسات العروضية بتونس أو في سواها، وبعد التطلع إلى لقاء مؤلفه وقد مضى وقت على تأليفه الكتاب للتعرف على تأثير الزمن على نظريته وأصدائه، أمكننا من حسن الحظ الاتصال به بمسقط رأسه، بمدينة سوسة، للاستفسار منه حول عدة مسائل استكمالا لبحثنا حول نظريته وللاطلاع مباشرة على مواقفه من النظريات التي جدت بعد كتابه في علم العروض، وأخيرًا حول معرفته الصحيحة بكتاب غويار.

فعبر لنا أولا عن خيبة أمله حول التأثير المتوقع لنظريته على الساحة الأدبية والجامعية، حيث أنه لم يسجل أدنى اهتمام بها ولا بكتابه، عدا مقال وحيد لم ير في «صاحبه غير رجل من غير أهل الاختصاص همّ بفهمه ولم يفعل، وهم بنقده ولم يوفق إلى أفضل القول وأحسن الفهم»[1]. ونسب ذلك إلى الاهمال الذي يلاقيه أهل العلم عادة في زمنهم. وأكد لنا من ناحية أخرى أنه لم يتوان في ذات الوقت عن تهذيب أطراف نظريته وإثرائها بالمزيد من التطبيقات من الشعر غير الفصيح والشعر الحرّ نتيجة لقراءاته في كتب وصلته في وقت متأخر أو اطلع عليها في وقت لاحق.

---

[1] لم يسمه لنا، ولكننا عرفنا بالبحث أنه محمد الهادي بسباس الذي سنستعرض مقاله بعد قليل.

وأثمرت جهوده تلك كتابين أقل حجمًا وأفضل طبعًا من كتابه الأول صدرا في عام واحد ، هو عام 1987، بعد نحو عشر سنوات من تأليفه الكتاب الأول وإن كان تأليف أحد الكتابين الثانيين - وهو الأول منهما - فرغ منه قبل هذا التاريخ، وبالتحديد في سنة 78 ، وظهر بعضه في شكل مقالات بإحدى المجلات في سنة 80 . وهذا الكتاب هو "الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي" (230 صفحة)؛ وثاني الكتابين هو "الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم" (106 صفحات).

والكتابان مهمان كلاهما، وسنعود اليهما بالتعليق، غير أن الأول منهما أهم بالنظر الى صلته الوثيقة بنظرية المؤلف المقرّرة في كتابه الأصلي، وبالنظر الى ما أدخله عليها من تصويبات في مستوى بعض المصطلحات والردود على بعض التصورات الإيقاعية لدى بعض المؤلفين المتأخرين.

ونعرض بعد ذلك لنظرية إيقاع الشعر العربي من الداخل بعد أن أتينا على الحديث عن مؤلفها وتاريخ ظهورها والصورة الشكلية التي أخرجها بها في كتابه.

(9) الفن والنظريات الذهنية

ونحصر القول حول هذه النظرية في قسمين: قسم أول حول الإيقاع، أصله وتطوره وإدراكه وفهمه وتعريفه. وقسم ثان حول وزن الإيقاع ومختلف المحاولات التنظيرية لتدقيق كمّياته ومدده، ونعرض في هذا القسم إلى نقد العياشي للخليل وغويار كليهما خاصة، ثم نستعرض أسس نظريته وهيكلتها.

في حديثه عن «الفن بين المواهب الفطرية والنظريات الذهنية» يذهب العياشي الى أنه ليس للنظريات من وظيفة سوى مراقبة الفن وتطوره عبر العصور بحيث لا يمكن للنظريات أن تتسلط عليه إطلاقًا ولايمكن للفن أن يخضع لقوانينها لأنها منبثقة منه، ولأنها ذهنية مبعثها العقل المفكر وهو وجداني مبعثه القلب الشاعر؛ فإذا كان الفن بعد قيامه هو الذي يخلق النظريات فإنه يمكن الاستغناء عنها ولكنه لا غنى إطلاقًا عن الملكات الفطرية والمواهب الفطرية التي تخلق الفن. ثم يقول: « ...ولو لم تقم نظرية الخليل

لاستمر الشعر كما كان من غير أن يضره ذلك أو يعوقه عن سيره ولربما كانت المضرة في قيامها»[1].

هكذا يحكم العياشي على عروض الخليل كعلم قائم على نظريات وقواعد ثابتة، ويراه عائقًا أساسيًا في فهم الشعر الجاهلى على وجهه الصحيح، وأن المضرة كل المضرة في قيامه وفي أخذ الناس به طيلة هذه القرون وفي اتباعهم لقواعده لإدراك أوزان الشعر العربي عامة.

ثم يصل المؤلف إلى النقطة الأساسية التي دعته للحديث عن الفن وعلاقته بالنظريات ليقول أن أهل الفن أدرى بالفن وأن الشعراء أدرى بالإيقاع. أما عن السؤال الذي يحيّره وهو ما بال الفنانين عامة والشعراء خاصة لم يخوضوا في أمر النظريات المتعلقة بميدانهم الفني وفي أمر الإيقاع على وجه الخصوص، وما بال أقوام من النحاة والفلاسفة أفاضوا فيه بما لا يشفي الغليل؛ فيجيب بشيء من البساطة، بأن السبب في قعود الشعراء عن البحث في الإيقاع هو علمهم به لقيامه في صدورهم وامتلائها به، فانعدمت حاجتهم إلى ذلك بقدر ما اشتدت حاجة الآخرين إلى البحث فيه لجهلهم به وفراغ صدورهم منه. ويترتب عليه فساد نظريات العلماء وبعدها عن الغايات المقصودة منها.

على أن الكاتب يستدرك على نفسه، أو ربما التفت إلى نفسه في كتابه فجعل ينكر أن الأعمال الفكرية المتمثلة في قواعد ونظريات هي مفيدة للعلوم والفنون، إذ تصونها من التلف والاهمال وتحميها من الخطإ والخلط بما تحفظ من أصولها وتضبط من مبادئها.

والقضية هي مدى توظيف النظريات لخدمة الفن، على أن فساد النظريات في اعتقاده يتأتى من تناقضها وتضاربها ويعود ذلك في رأيه إلى أمور ثلاثة:

1- فقدان الوثائق المسموعة والمخطوطات المرقومة أو قلّتها. من ذلك حسب قوله: «إنه رغم الإمكانيات الحديثة والترقيم الموسيقي لايمكن إلى الآن تدوين الألحان الشرقية تدوينًا كاملاً، فكيف تكفي تفاعيل الخليل لتدوين الإيقاع الشعري عند العرب أو كيف تكفي إشارات أبي الفرج

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 15.

الإصبهاني لتدوين أغاني كتاب الأغاني»[1].

وفي اعتقادنا أن في هذا الموقف منه تحاملا كبيرًا على كل من يتعامل مع الفن بالنقد والدراسة من علماء وباحثين، وتضييق من مجال ممارسته والبحث فيه، إلا على من تتوفر فيهم شروطه التي وضعها هو وحده واستمدها من تجربته الشخصية.

2 - تطور الأصول والمبادئ، بسبب تطور الفن بين جيل وجيل، وأن الذوق الذي أقر الأصول والمبادئ في زمن سابق قادر على رفضها في زمن لاحق لإقرار أصول ومبادئ أخرى لتبدل المعطيات التاريخية والجغرافية وتحول الظروف الطبيعية والحضارية وتغير الأصول الثقافية والاجتماعية، مما يؤدي إلى تغير القواعد والقوانين والاحكام التي تقوم عليها النظريات. ولذلك تتضارب النظريات وتتناقض.

ولهذا لا ينتهي في رأيه اختراع المقامات والإيقاعات عبر الأزمان. من ذلك «البياتي والراست والسيكاه والنهوند والصبا والحجاز كار، وغير ذلك مما لايكاد يحصى كثرة»[2].

3- قيام النظريات على يد غير المختصين، ومن ذلك العروض على يد الخليل، وهو ما «أضر - حسب قوله - بعلم الإيقاع الشعري عند العرب كما أضر من قبل فلاسفة اليونان بالإيقاع الشعري عندهم، وأبرزهم أرسطاليس وأفلاطون» وظل يردد أن هؤلاء «أخطؤوا، واستدرجوا من بعدهم حتى وقعوا في مثل خطئهم واستقروا على مثل ضلالهم»[3]. ولا يتردد العياشي في تخطئة الخليل وغويار وغيرهما من العرب والمستشرقين وكذلك الفلاسفة اليونانيين بل ويرميهم بالجهل بأمور ليست من اختصاصاتهم وبالتطفل على ميادين الشعر والموسيقى والإيقاع وتعمدهم التمويه والتغرير وتورطهم في الغش. فالمستشرقون كما يقول: «لم يكونوا شعراء ولم يكتسبوا بالدربة والممارسة الحساسية التي هي العنصر الفعال

---

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

لبلوغ المقصد في هذا الفن من فنون المعرفة»[1].

(10) الخليل وعصره والموسيقي والإيقاع

يعترف العياشي بأن أهم دراسة قام بها العرب لإيقاع الشعر هي نظرية الخليل بن أحمد. ولكن الذي يؤاخذه عليه هو تضلعه في اللغة واعتماده القواعد والنظريات اللغوية في فهم أوزان فن الشعر. ويردّ العياشي منكراً زعم المؤرخين بأن الخليل كان ملمّا بالموسيقى، ويؤكد أنه لم يجد في كتاب الاغاني ما يدل على أن الخليل كان يغني أو يعزف، فيكون عمله إذن في الموسيقى عملا نظريا صرفًا بلا تطبيق عملي. ثم أشار العياشي إلى أنه لم يجد في أمهات الكتب ما يدل على أن الخليل كان شاعراً، فإذا لم يكن شاعراً ولا مغنيًا ولا عازفًا انتفت عنه صفة الحساسية التي هي أهم ما يتسلح به الدارس لإيقاع الشعر العربي.

لكن أن ينفي العياشي عن الخليل معرفته بالإيقاع الشعري، فهذا أمر قابل للنقاش ولا نوافقه عليه، لأن دراسة الشيء لا تحتاج إلى صفة الحساسية الفنية والشاعرية الحقيقية. وفي رأيه إذن أن «الخليل لم يزد في عروضه على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري العربي لا تزيد على أنها خير من لا شيء».

ويخطئ العياشي في تقدير أن القدماء لم يعقبوا على الخليل أو يستدركوا عليه. فهذا الأخفش في القرن الثالث يساهم بكتاب قيم أسماه كتاب القوافي نقد فيه الخليل في كثير من النقاط الهامة الواردة في القواعد التي استنبطها المعلم الأول والتي تتعلق بالخصوص بالزحافات والعلل، إضافة إلى ما عرف لهذا اللغوي من فضل اكتشاف البحر السادس عشر والذي أضافه إلى البحور الخليلية الخمسة عشر. وهذا الجوهري في القرن الرابع في كتابه عروض الورقة، وحازم القرطاجني وتعليقاته المفيدة في المنهاج. وكأننا بالعياشي لم يطلع على ما كتب من استدراكات هامة جداً على عروض الخليل، في القديم وفي الحديث.

---

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 18.

وحتى يخدم العياشي نظرته الرافضة للعروض يصوّر لنا ثقافة العرب في عصر الخليل «بأنها محدودة للغاية وآفاقهم العلمية ضيقة جدّاً وأنهم لم يطلعوا على الثقافات الأجنبية واليونانية منها على وجه الخصوص إلا في وقت متأخر في أواخر عهد بني أمية». ويصوّرهم «وقتئذ أشبه شئ بالتلامذة المتعثرين»؛ ثم أنهم لم يشرعوا في تعريب المؤلفات في الموسيقى إلا بعد أن فرغوا من ترجمة العلوم الأخرى، لخشيتهم من سلطة الفقهاء.

وهذه كلها أحكام غير دقيقة يطلقها العياشي في كتابه في كل مناسبة.

(11) إيقاع الشعر والموسيقى

والذي يريد العياشي إبرازه في مؤلفه خدمة لنظريته هو أن الايقاع الشعري مرتبط بالايقاع الموسيقي لاينفصم عنه بحال. والإيقاع سواء كان في الشعر أو في الموسيقى أو في الرقص فهو شئ واحد. وان العرب على عهد الخليل كانوا قاصرين ومقصرين في ميدان الموسيقى، لم يعرفوا عنها إلا النزر اليسير. والتقدم في مجال الموسيقى رهن بتلك الاكتشافات والاختراعات في ميدان المقام والايقاع وحتى في ميدان الآلة وغيرها من الانتصارات العلمية التي تحققت في أوروبا باختراع حروف الموسيقى وترقيم الموازين.

واختراع الحروف الموسيقية وترقيم الإيقاعات لم يتم إلا في القرن الحادي عشر والثاني عشر للميلاد، أي في القرن الخامس والسادس للهجرة على يد الموسيقيّ الايطالي قيدو داردزو Guido d'Arezzo وخصوصاً العالم الكبير بيروتن (1183- 1236) Pérotin الذي أجمع المؤرخون على أنه الواضع الأول لأسس البوليفونية.

ويعزو العياشي تأخر علم العرب بهذا الاختراع، الى أنه أتى على يد الرهبان من رجال الكنيسة لحفظ التراث الديني الموسيقي. فشملته السرية وقتاً طويلا ككل اختراع يحاط بكنف السرية، ويقدم المؤلف تفسيراً آخر غريباً، وهو أن العرب لم يكونوا في ذلك الزمان يتوقعون حدوث تقدم علمي أو فني أو صناعي إلا على أيديهم وهم أرباب الحضارة وساسة الدنيا.

ومن هذا المنطلق في نقد القدامى، ينتقد العياشي ابن خلدون على موقفه من الموسيقى حيث صنفها صاحب المقدمة في آخر الصناعات وقدم عليها علوم السحر والطلسمات و أسرار الحروف.

(12) نقد علم العروض

بعد أن ينتقد العياشي الخليل وعصره والعلماء الذين كتبوا في العروض وبعد أن يستوفي ما في علمه من تحليل للإيقاع، وبعد أن يستعرض جملة من تاريخ الفنون عند العرب وملاحظاته حول ما يسميه تخلف الموسيقى العربية مقارنة بالموسيقى الغربية - ينتقل إلى نقد العروض نفسه، ويأبى إلا أن يضع شروطًا قاسية لكل من يروم دراسة الإيقاع عامة والإيقاع في الشعر العربي خاصة. وهي عنده ثلاثة شروط:

الشرط الأول: أن يتكلم العربية منذ صباه ليكون قادرًا على النطق بها، مميزا بين المقطع المقصور والمقطع الممدود، يعطي للثاني ضعف وقت الأول على عادة العرب الأولين عند الكلام. فكل محاولة لمستشرق في هذا الصدد مآلها الفشل لتعلمه اللسان في سن متاخرة وعدم ممارسته الكلام بالعربية منذ الصبا ممارسة حقيقية، فتشتبه عليه المقاطع ولايكاد يميز بين المقصور وبين الممدود وبين الثقيل والخفيف.

الشرط الثاني: أن يكون في نفسه شاعرًا، أو تكون قد حصلت له هذه الملكة بالاستعداد الطبيعي ثم بكثرة الحفظ وجودته. ولئن وجد من يكون محفوظه كثيرًا وجيدًا ولم يقل الشعر فلانعدام الغريزة الإيقاعية فيه أو لضعفها، وقد صنّف المؤلف الخليل ضمن هذه المجموعة.

الشرط الثالث: أن يمارس الموسيقى بالغناء أو بالعزف لتتم له السيطرة على الإيقاع؛ وممارسة الرقص زائدة في تنمية الحساسية الإيقاعية وتقويتها، لأن الرقص هو موطن الإيقاع، وهو موطن واضح يكاد ينطق، بينما هو في الشعر والموسيقى تواريه المقاطع اللفظية والأصوات الموسيقية.

ورغم إقراره بعقلية الخليل الفذة في علم النحو يلاحظ أن حساسيته الإيقاعية مشكوك في فعاليتها، ويشكك في كون الخليل كان مطلعًا على

اليونانيّة، ويقول إنه إنما «أخذ عن اليونانيّين طريقتهم في دراسة الإيقاع الشعري»[1]، وبما أنّ نظريات هؤلاء في إيقاع الشعر غالطة يكون الخليل قد وقع في مثل غلطِهم.

وهذه ومثلها مصادرات غريبة للعياشي في كتابه تأتي في شكل أحكام صائبة ولكنها لا تستند إلى حقائق علمية ثابتة.

أما عيوب العروض، فعنده كثيرة كما سنرى، ويكتفي منها بالأهم، وهي تتصل بالتفاعيل والدوائر والزحافات والعلل.

1 - التفاعيل

يعتقد العياشي أن الخليل لما اراد أن يصور الأوزان ذهب إلى اختراع التفاعيل، وبما أن الأوزان لم تكن قائمة في ذهنه إلا «مشوهة أو غالطة فإنه اتخذ لها من الصور ما لا يمكن أن يكون إلا مشوها غالطا». فاخترع التفاعيل وتفاعل معها بأكثر مما تفاعل مع الإيقاعات ثم سخرها للدوائر تسخيراً، وابتدعها لتكون مقاييس ومكاييل ونسي أنه يشترط في آلة الوزن والكيل أن تكون متساوية مع نفسها، ولم يلمس ما لتفاعيله من التفاوت في الحجم الذي يشبه تفاوت الحفن والأذرع والأبواع المختلفة باختلاف قامات أصحابها المستعملين لها.

وبما أن الإيقاع في نظر العياشي وحدة لا تتجزأ، «وحتى لو فرضنا أنه يمكن تجزئتها فلا بد أن يكون الجزء متساويًا مع الجزء الذي من جنسه، تساوي الرطل مع الرطل ونصف المتر مع نصف المتر.. إلخ، بينما تفاعيل الخليل متفاوتة الاحجام، مختلفة باختلاف البحور التي استعملت فيها اختلاف الأبواع (وهو قياس مفرده بوع).»[2].

وينطلق في تفحص عيّنة من التفاعيل لتبيين ضعف النّسب بين التفعيلة والتفعيلة نفسها في بحرين مختلفين؛ فـ«مستفعلن» على سبيل المثال «في البسيط مختلفة.. عنها في السريع والرجز والمنسرح. ففي البسيط لا تقبل

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

إلا زحافًا واحدًا وهو متفعلن (بحذف السين) وفي البحور الأخرى تقبل أن تكون متفعلن (بحذف السين) ومستعلن (بحذف الفاء) وحتى متعلن (بحذف السين والفاء معًا). وهذا يؤدي حتمًا إلى أن تكون التفعيلة في البسيط غيرها في الرجز والسريع والمنسرح»[1]. و«مفاعيلن» تختلف في المضارع بالزحاف وجوبًا ولا تكون إلا مفاعيل، وفي الهزج تزحف جوازًا وتكون مفاعيلن ومفاعيل، وفي الطويل يعتريها الزحاف في مقطعها الثالث لا الرابع، ويعتريها وجوبًا أو تمتنع عنه لزومًا فتكون مفاعيلن ومفاعلن.

وكذا «فاعلاتن»، تختلف في المضارع عنها في الرمل والخفيف إذ تقبل فيهما الزحاف في المقطع الأول «فعلاتن» وأما في المضارع فلا، مما يؤدي حتمًا إلى اختلاف الايقاع في الحركة وفي الوقت. ثم يتساءل العياشي كيف سمح الخليل لنفسه أن يحل «مفعولات» محل «فاعلن» في السريع وكأنهما شيء واحد وهما شيئان مختلفان تمامًا لا يشبه أحدهما الآخر.

فالتفاعيل ليست أوزانًا شعرية بأكثر مما هي صيغ صرفية. وعنده أن الخليل من علماء اللغة متأثر بالطريقة المعمول بها في النحو والصرف. وهؤلاء يقولون وزن اسم الفاعل ووزن اسم المفعول ووزن الفعل وغير ذلك خطأ وهم يريدون الصيغة الصرفية، وان صيغة اسم الفاعل «متفاعل» والتفعيلة «متفاعلن» هما جميعًا وعلى حد سواء لا نسب بينهما وبين الإيقاع. ومتفاعلن تكون وزنًا لإيقاع شعري في حالة من عشرات الحالات وهي الحالة التي تكون فيها «متفاعلن» تستغرق الوقت اللازم لها استغراقه كل واحدة بالنسبة إلى الأخرى وتصطحب الحركة الملائمة لها.

وينكر العياشي أن تسمى الصيغ الصرفية أوزانًا وهي ليست بأوزان ولو مجازًا. ثم يقول «فإذا ادعى [الخليل] أن متفاعلن وزن في الحقيقة قلنا له: أرنا ذلك فإننا لا نكاد ندرك الفرق بين متفاعلن الصيغة الصرفية وبين متفاعلن التفعيلة»[2].

فالمسالة عندما نتتبعها مع العياشي لاتتمثل في علاقة التفعيلة بالصيغة الصرفية بل بالوزن أي بالايقاع. فهو يتساءل كيف تكون التفعيلة ميزانًا

---

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

لغيرها وهي غير موزونة مع نفسها لا في أوقاتها ولا في حركتها؟

وفي نظره لو أصررنا على الاستمرار في استعمال طريقة الخليل لكنا كمن يؤثِر استعمال الحفنة والذراع للكيل على الرطل والمتر.

ومن الأسباب التي جعلت الخليل مخطئا في نظره عند انتحاله التفاعيل هو اطلاعه على اللغة اليونانية وتاثره بالإيقاع الشعري عندهم واقتباسه عنهم الزحافات والعلل وتفاعيل اليونانيين من التروشي واليامب وما إلى ذلك مما لا علاقة له في رأيه بالإيقاع.

2- الدوائر الخليلية

يتساءل العياشي أيهما أسبق إلى ذهن الخليل الدوائر أم التفاعيل. يجيب: الدوائر هي السابقة ثم جاءت التفاعيل مطابقة لتحتل مكانها فيها. ووضْع الدوائر الخمسة عمل زائد، ضرره أكثر من نفعه، بدليل إمكان الاستغناء عنها وعن غيرها من المسائل كالتفاعيل والزحافات والعلل. والتفاعيل في نظره هي التي أوحت إلى الخليل بفكرة الدوائر، ولما رأى أن بعضها يستقيم وبعضها لا يستقيم تصرف في التفاعيل كما أراد لتكون كلها مستقيمة.

ففي البحر السريع من دائرة المشتبه استعملت «مفعولات» في موضع من البحر لا توحى حركته ولا أوقاته بها مطلقًا:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

و«فاعلن» هي وحدها في رأيه التي تناسب في هذا الموضع[1]، انطلاقًا من حذف المد من عين «مفعولات» والتاء والاستعاضة عنها بمقطع ساكت. فهو يفسر هذه التفعيلة لغرض دائرة المشتبه ...، إضافة إلى أن «مفعولات» لاتستطيع أن تشكل بمفردها بحراً. ويعلق عليها أخيراً بقوله: «كيف يصلح وزن ما لا يتم وزنه إلا بتلفيقه بما هو غير موزون في نفسه»!

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 25.

فاختيار التفعيلات ناشئ عن عملية «تلفيق وتزوير، ولكي تستقيم لعبة الدوائر، وهذا ما ترتب عن وجود تفاعيل غير متساوية مع نفسها»[1].

ومن الواضح أن العياشي بعد أن تقرر لديه أن أصل الإيقاع واحد ولا يتجزأ وأن تكراره فقط ونسبته هي الفيصل في الميزان كان من الطبيعي أن يزيف كل العروض الخليلي وليس فقط التفاعيل أو الدوائر. وشتان بين صدور الخليل في بناء نظريته استناداً إلى قواعد اللغة واللغة الشعرية بالذات وبين منطلقات العياشي الذي غلب عليه مفهوم الموسيقى والإيقاع والصدور عنهما نحو الشعر وليس العكس. فمنهج الخليل استقرائي داخلي، بينما منهج العياشي مستمد من فكرة ما عن الإيقاع في الطبيعة وفي الموسيقى وتطبيق تلك الفكرة على فن القول.

ومن هنا يرد العياشي البحور الى بحر واحد ويقول: «الكامل والوافر بحر واحد في الدائرة التي صنعها الخليل.. ولذلك «فالدوائر الخليلية ليست من العمل العلمي».

وبهذه الدعاوى على الخليل يهيئ العياشي قارئه لتقبل نظريته القائمة على تطبيق الإيقاعات الموسيقية على الشعر.

3 - الزحافات والعلل

الزحافات والعلل أساسها العناصر التي يقوم عليها عروض الخليل وهي الأسباب والأوتاد والفواصل. ويردّ العياشي غرض وجود هذه العناصر إلى تحديد مواضع الزحاف والعلة في التفعيلة وتحديد نوعه. غير أن الطريقة التي توخاها الخليل في نظر العياشي «رديئة إلى أبعد حدود الرداءة، وذلك لأنه تجنب القريب السهل وطلب البعيد الصعب، فكان الخطر بأن روّع العقول بمسائل الخزل والخبل والخبن والخبط»[2]. وفي نفس السياق يقول العياشي: «سامح اللّه الخليل فكم أعشى من بصر وأذهل من عقل وأذهب

---

[1] ص 26 و27. «الدوائر لم يرسمها إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السحر وأسرار الحروف والطلاسم وما أشبه ذلك بما يتخذ لتلك العلوم من الرموز الغريبة والأشكال الرهيبة».

[2] المصدر نفسه، ص 27.

من صواب بما ابتدعه من بدع الزحافات ذات الخبن والقبض والوقص والنقص والعقل والشكل وغير ذلك من الترهات». ويواصل على هذا النسق من الشتم واللعن إلى أن يقول: «وأقسم لئن أضرب مائة سوط أحب إليّ من أن أبحث في الزحاف ساعة من زمان».

ونحن هنا نأتي بهذا الكلام لهذا المؤلف لنبين مدى الضرر الذي يحدث للناشئة عندما تتلقى العروض على أيدي مربين يكرسون هذا الاعتقاد حول علوم السابقين وتكون معرفتهم الأساسية هم أنفسهم بتلك العلوم ناقصة أو منحرفة لأسباب غير موضوعية. ولذلك قلنا في مقدمتنا أن الشكوى العامة من مصطلحات العروض لا أساس لها من الحق ومن العلم. ولا غرابة في أن مصدرها هو كما يقول ابن خلدون عجز بعض الناس عن التغلب إلا على البسائط.

وفي رأي العياشي أن لو اهتدى الخليل إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع بدلا من تقسيمه إلى أسباب وأوتاد وفواصل لكانت مشكلة الزحاف والعلة أقل تشعبًا وأخف وطأة.

فهو هنا لم يستطع أن يفلت من فكرة الزحاف والعلة ولذلك نجده يبرر وجودها لضرورة ملاحظتها في الميزان ويستبدل بها فكرة التسهيل والاهتضام كما سنرى.

4 - عيوب أخرى

ومن العيوب الأخرى في العروض في رأي العياشي هذه العيوب:

1) تسمية الإيقاعات بحورًا. ربما إشارة إلى كثرة ما نظم على هذه الإيقاعات من الكلام. ويرفض هو هذا التعليل بسبب غريب يقدمه وهو «أن النظم قد قل في المديد والمضارع بقدر ما كثر في الطويل والبسيط، فليس من العدل في اعتقاده أن يسوي بين الصنفين في التسمية بما يتبرم به الطويل ويستاء منه البسيط».

ومثل هذه التعليقات قللت في الحقيقة من جدية منهج العياشي وشككت في مصداقية كلامه وعمق آرائه، كما سنرى في بعض النقد الموجه

اليه إضافة إلى ما سبق أن أشرنا اليه في بعض الدراسات التونسية الجامعية.

2) أسماء البحور: وسميت الإيقاعات طويلا ومديدًا وبسيطًا وكاملا ووافرًا... وهذه التسمية في رأيه رديئة لأن هذه الأسماء لا تمت إلى الأوزان المسماة بها بأي نوع من الصلة ولا تشير إلى ما للإيقاعات من خاصية الحركة والوقت. ويثني العياشي على الأخفش عندما تدارك البحر السادس عشر وسماه الخبب، لما بين خبب الفرس وبين حركة ذلك الإيقاع من النّسب. وأما أسماء الخليل فجاءت في نظره خالية من المعنى، ولو سماها القصير والثقيل والمستطيل والمستدير والمنقبض لما ضر ذلك شيئًا ولقبل ذلك بلا تردد. وما يثير غرابته أكثر، هو اعتماد الخليل أعوص الأوزان وتسميتها منسرحًا، فكان من الأنسب في رأيه أن يسميه المستعصي أو الملتوي أو المحجر كما هو في الموسيقى. أما اسم المنسرح فلا يناسبه مطلقًا، إلا إذا كان الخليل تعمد ذلك بقصد التفاؤل له.

3) الخلط بين الإيقاعات، وأتى ذلك على صورتين:

- الصورة الأولى، أنه عمد إلى بحر مستعمل فقضى عليه بالتبعية لبحر آخر، ومن ذلك أنه جعل مخلع البسيط من البسيط وهما مختلفان كل الاختلاف بحيث لايشبه أحدهما الآخر. ومن ذلك أيضًا أنه جعل ضرب الخفيف «فعلن» من الخفيف بينما هو في الحقيقة أصل المنسرح، وما أبعد المنسرح عن الخفيف. ويجعل مجزوء الخفيف من الخفيف، ولاعلاقة بين الخفيف وبين ما يسميه مجزوء الخفيف إلا بمقدار ما يوجد من العلاقة بين الخفيف وبين المجتث والمضارع والمقتضب، لأن مجزوء الخفيف وتلك البحور الثلاثة ما هي في الحقيقة إلا وزن واحد.

الصورة الثانية: أنه فرّق بين بحرين ذوي إيقاع واحد على أنهما وزنان مختلفان وهما وزن واحد لأنهما يتفقان في عدد الأوقات ونوع الحركة وترتيبها وذلك أهم ما في الإيقاع، وكل شيء عداه ثانوي لا أهمية له، ومن ذلك الكامل والوافر، الذي يعدونه رملا محرفًا.. وكذلك القول في المتقارب والمتدارك وغيرهما. فعقم هذه الطريقة في نظر العياشي عرّض الدارسين للشبهة وورطهم في الخطإ والخلط بين الأوزان. ويشتبه عليهم الكامل والرجز معًا وليس هناك أي شبه بينهما. وكذلك قوله في الهزج

ومجزوء الوافر. ولا بد أن يتضمن البيت وكذلك القصيد ما هو من خصائص هذا الوزن أو ذاك؛ والسبب الجوهري في هذا الخلط هو تركهم الإيقاع وتمسكهم بالبحور وما تتضمنه من تفعيلات.

+) الإيقاعات المحرفة: ومما نتج عن ذلك أيضًا أن إيقاعات البحور قد فسدت، كالطويل والبسيط، أو حرفت كالخفيف، أو ضاعت كالاقصاق، لأن الشعر المنظوم فيها لم يصل إلى الخليل، فحصل كل ذلك ولم يشعر الشعراء به ولا الخليل نفسه ولا تلاميذه من بعده.

الى جانب أن الخليل لم يتكلم عن مفهوم الإيقاع وجوهره وحقيقته واستنباطه، ولم يتكلم عن الحركة والوقت في الايقاع ونظام الايقاع وتركيبه وصلته باللفظة العربية، وعن السكوت وترقيم الموازين. .

ويرى العياشي بعد ذلك أن تقسيم البحور إلى خماسية وسباعية باعتبار عدد الحروف التي تضمنتها التفعيلة، تقسيم لا معنى له في الايقاع الشعري لأن العبرة فيه ليست بالحروف وعددها ولكن بمقاطع الألفاظ.

5 - نقد العياشي لنظرية قويار

إن عددًا من المستشرقين أثاروا مشكلة الإيقاع الشعري عند العرب ودرسوه وحاولوا بالطرق العديدة والأساليب المختلفة أن يستكشفوا مجاهله ويسبروا أغواره معتمدين أساليبهم العلمية ووسائلهم العصرية ومستعينين بتفانيهم وإخلاصهم في خدمة المعرفة. وألفوا كتبًا عديدة بالفرنسية والألمانية والايطالية والإنجليزية وغيرها.

ويتخذ العياشي موقفًا سلبيا من هذه الدراسات الاستشراقية ويغتنم الفرصة للتذكير بالشروط التي ينبغي أن تتوفر في من يروم أن يدرس إيقاع الشعر العربي[1].

وكان قد قرر أن الخليل قد نهض إلى هذا الأمر ولم تتوفر فيه كل هذه الشروط فكان ما عاينه من فساد طريقته وسلبية نتائجه. وأما المستشرقون

[1] وهي أن يكون من أهلها أو تعلمها صبيا وله محفوظ كثير من جيد الشعر وشاعرًا فى نفس الوقت. . وقد تقدم الحديث عن شروطه.

فتعوزهم الملكة التي يقدرون بها على التمييز بين أنواع المقاطع، بالإضافة إلى قلة حفظهم للشعر. وأما الموسيقى فسواء عليهم درسوها أم لم يدرسوها فهي لا تنفعهم شيئًا، وذلك لأن نظريات الشرق والغرب في الموسيقى متضاربة ومبادئ الإيقاع متباينة متناقضة، وتطبيق القواعد الغربية على فن شرقي أمر غير سليم ولا يحقق النتيجة المرجوة.

ومن أهم الأبحاث التي قام بها المستشرقون نظرية ستانيسلاس قويار التي بسطها في كتابه "نظرية جديدة في ميزان الشعر العربي"[1]، ويعتبر العياشي أن نظرية قويار فاشلة لعدم توفر الشروط المذكورة آنفًا فيه. كما يستبعد أن تكون معرفة قويار للعربية كافية للإقدام على دراسة إيقاع الشعر العربي «من غير أن يتورط أو يتيه في مجاهله»[2].

ويعتبر معرفة غويار بلغات أخرى غير العربية كالفارسية والتركية والروسية من عوامل بعده عن فهم الإيقاع. وهذا تفكير غريب في القضية. ويعتبر كذلك معرفته بالموسيقى معرفة متخلفة عن عصرنا الحاضر بما جد من نظريات حول موسيقى الشعوب الشرقية والزنجية..، فضلا عن التناقض القائم بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية.

ومن سوء فهم العياشي لغويار فهمه عنه غلطا[3] قلة ثقته بالعلماء العرب واستبعاده أن يأتي منهم ما يلقي الضوء على شعرهم. بينما لا يقصد غويار غير أن يقول إن ما جاء عنهم لا يقفنا على حقيقة الإيقاع كما أدركوه.

وتتلخص العيوب والأخطاء التي يستقصيها العياشي على قويار في:

1) تقريره لموازين إيقاعات لا يحسها وينكر وجودها، أو لا يذكر بأن قويار شك في أن يكون الشعر العربي موزونًا وأن تكون لغة العرب إيقاعية، وهذا أمر غريب في نظره يدفع إلى التعجب والاستغراب من تصرف صاحبه في تقرير موازين شعر لا يحس إيقاعه ولا يعتقد أنه موزون!.

---

[1] كذا يسميها العياشي ويكتب لفظ اسمه بالقاف دون الجيم على طريقة الهجاء المصري، وفي ترجمة المنجي الكعبي للكتاب جاء العنوان "نظرية جديدة في العروض العربى" لجويار، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

[2] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

وقد بينا أن هذا الفهم عن غويار غير سليم ووقع فيه أكثر من دارس لكتاب هذا المستشرق للعجلة ربما في قراءته والتملي من أسسه وأفكاره.

2) تطبيقه لمبادئ النظريات الغربية وقوانينها على فن شرقي. والغريب أن العياشي يصرح هنا أنه قرأ كتاب قويار بعد أن فرغ من ابحاثه واستقرت في ذهنه المبادئ التي يقوم عليها إيقاع الشعر العربي؛ على أن المبادئ التي سجلها قويار لم يستنتجها في نظره من الشعر العربي ولا من العروض ولكنه نقلها من النظرية الغربية للإيقاع وطبقها على الشعر العربي[1].

ومن العيوب الأخرى التي يؤاخذ العياشي بسببها المستشرق الفرنسي، تقرير قويار أن الايقاع لا يمكن أن يبدأ بمقصور أبدًا، والعياشي لا يقرّ ذلك أبدًا.

3) زعمه أن إيقاعات الشعر العربي لا تعدو أن تكون من ميزان 2 و4 وهي نتيجة يعتقد العياشي أنه وصل اليها قويار عن طريق الرواية التي مفادها أن الخليل ألهم وضع علم العروض عندما كان مارًا بأحد أسواق البصرة وسمع أصوات المطارق في دكاكين الحدادين، وحركة الحداد لاتقوم إلا على الصعود والنزول، يعني على حركتين لا ثالثة لهما في الدورة الواحدة وهذه العملية تتماشي مع النظرية الغربية للإيقاع التي تقر موازين 2 و3 و4 وترفض كل ما عدا ذلك ولاتعتبره إيقاعًا، على أن قويار أخرج ميزان 3 لأنه يقتضي ثلاث حركات بينما لاتقوم حركة الحداد إلا على حركتين. ورغم اجتهاد قويار في هذا التوزيع والتصرف في الرواية فإن العياشي يرفض هذه النظرية ولا يرى حتمية وجود علاقة بين حركة الحداد وبين إيقاعات الشعر العربي عامة وإن امكن وجودها مع ميزاني 2 و4 بالإضافة إلى أن هذه الرواية التي تقول بأن الخليل اكتشف قوانين الشعر بينما هو يسمع مطرقة الحداد هي رواية مرفوضة حسب تقديره لأسباب منها: أن البدو الذين وضعوا إيقاع الشعر لم يكونوا من أرباب الصناعات وينتفي بهذا أن توجد أية علاقة بين إيقاع الشعر العربي وبين حركة أرباب الصنائع، لأن إيقاعهم من وحي البادية، والصناعات مظهر من مظاهر الحضارة والعمران، وهو ما يتنافي والايقاع الحقيقي الذي يقوم أساسًا في رأيه على الإحساس الفطري والذوق

[1] المرجع نفسه، ص 34.

السليم.

4) اعتماده على نظرية الخليل وتصرّفه في التفاعيل: قويار حاول أن يلائم بين التفاعيل وبين ميزان 2 وميزان 4، «فسلط عليها ألوانًا أخرى من المسخ والتشويه بالحذّ والقطف والصلم.. والتذييل والترفيل» حتى يساوي بينها وبين الأوزان الغربية، لأنه اعتبر كل تفعيلة دورة وعدم تساوي الدورات يخل بالميزان الموسيقي، فزاد في «فعولن» مثلا مقطعًا تصير به «فعوولن» بكسر الواو المزيدة لتستوي هذه التفعيلة مع مفاعلن وغرضه أن يكون البحر مؤلفًا من دورات متساويات.

5) ترقيمه للموازين غالط، لأنه لم يشر إلى نوع الحركة وأعطى للمقاطع أوقاتًا لا تناسبها، فقد أعطى للمقطع المقصور ربع وقت وللمقطع الممدود ثلاثة ارباع الوقت.

وعيب غويار أخيرًا في نظر العياشي أنه لم ينتقل إلى الجزيرة العربية ليفهم الإيقاع وإنما أخذه من محيطه التاريخي والجغرافي ليعالجه في أوروبا بنظريات غربية! إلا أنه نوه بالمستشرق فريتاق، لأنه أعطى للمقطع الممدود العلامة (ــــ) والمقطع المقصور العلامة (ں)، وذم العرب لأنهم تمسكوا بالطريقة القديمة «جهلاً منهم بفضل ما هو أفضل أو تعصبًا للسنة الموروثة».

وفي هذا الحكم ما فيه، لأن طريقة العلامات للمقاطع يعرفها العرب، ولكن وضعهم للتفاعيل لمحاكاة الأقوال الشعرية لتنطبع بها الأذهان عند التقطيع وليعرف صحيح الشعر من مكسوره عند ملاحظة الرواية. لأن العروض يقرر الزحافات والعلل والخرم والخزم والمعاقبة والمراقبة والمكانفة ومعرفة الحركة والساكن والتقاء الساكن والوقف وإلى ذلك من أحكام القافية.. فهذه كلها أمور في العروض وضعت لغرض، وهو تصحيح الرواية وضبط الميزان على صحيح ما نطقت به العرب. وليس الأمر مجرد ترصيف علامات للمقطع القصير والمقطع الطويل وقياس كميات صوتية في المطلق سواء استقام الكلام إعرابيا أو لا معنويا أو لا، وافق الجوازات أو لا. وهذه كلها أمور سنعرض لها عند بحثنا للإيقاع بعد أن بينا غيابها في كثير من الدراسات الحديثة التي سيطرت عليها قضية الارتكاز والنواة ونحو ذلك..

(13) الإيقاع عند العياشي

هو فصل مطول تحدث فيه العياشي عن حقيقة الإيقاع انطلاقًا من اختلاف العلماء في تحديد مفهومه وبيّن ما له من الخصائص واللوازم والقيم الكمية والكيفية؛ وهو يعتبر من أهم الفصول في الكتاب لأنه يقوم على القواعد الأساسية التي عليها سيطبق العياشي نظريته، فهو بمثابة التمهيد للفصل الثالث الذي يحمل عنوان إيقاع الشعر العربي وبمثابة المبادئ النظرية لدراسته ككل.

يعتبر تعريف الإيقاع في اللغة بكونه «اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء» تعريفًا ناقصًا وغامضًا، يقول: «لأن اتفاق الأصوات من متعلقات الموسيقي، والإيقاع أعم من أن يكون موسيقيا بحتا؛ وأما توقيع الأصوات في الغناء ففيه كذلك التباس في الفهم فلا نكاد ندرك إن كانوا يطلقون اللفظة على معنى الإيقاع وواقعه أو على عملية الضرب على الآلة لآدائه». لذلك يفضل كلمة «ميزان» الأكثر شيوعًا عند العرب، وكان استعمالهم لها مجازا والعلاقة بينهما أن الميزان توزن به مقادير الأثقال، والإيقاع توزن - أي تقاس - وتنظم به مقاطع الألفاظ التي يتألف منها الشعر، فلما كان الإيقاع لا يقوم في أفهامهم إلا على أنه ميزان سموه ميزانًا وخلطوا بين جوهر الشئ ووظيفته[1]. يستنتج من هذا، أن العرب لم يكن قائمًا في أفهامهم ما نطلق عليه كلمة Rythme في الفرنسية ولا يعرفون الإيقاع إلا عن طريق الوظيفة التي يؤديها في الشعر والموسيقي.

وأرباب الشعر من عروضيين ونقاد لم يهتموا بالإيقاع إلا على أنه ميزان دون أصله وجوهره وواقعه وخصائصه. ورغم كثرة الدراسات لم يتوصل علماء الإيقاع إلى وجهة نظر موحدة لصعوبة الموضوع وغموضه.

وكان اختلافهم نتيجة اختلاف نزعاتهم واتجاهاتهم. فالماديون يذهبون إلى القول بمادية الإيقاع، بعكس من يذهب إلى أنه من خلق الفكر. وللكشف عن حقيقة الإيقاع في الفن يجب البحث عنه في ميدانه، في الشعر والموسيقي والرقص، وفي الحركة اللفظية والصوتية والبدنية.

[1] العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 39.

فهو أي الإيقاع غير مادي ولكنه يجسم في المادي، وليس من خلق الفكر، لأن الحيوانات تؤديه ولا عقل لها. ويزعم العياشي أن معظم أوزان الشعر والموسيقي والرقص عند العرب وغيرهم مستوحاة من خطى الدواب. وأن الخالق الذي أرسى قواعد الحياة اختار الإيقاع مبدأ لخلقه ليضمن سير الكون وبقاءه. والإيقاع الفني يقوم في نفوس الفنانين قيام المعاني الشعرية والموسيقية. فهو قائم بنفسه، مستقل بذاته.

ولا يزيد العياشي عن تعريف الإيقاع بكونه «وجداني مناطه النفس، عنها يصدر وإليها ينفذ» وفي الواقع هو توفيق بين نزعتين متناقضتين، الثقل والخفة، وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية تقوم على أساس الحركة، تخضع إلى النسبية والتناسب والنظام والمعاودة الدورية. وهو من حيث وظيفته أداة تبليغ عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية.

وقسم العياشي الحركة الإيقاعية إلى قسمين: الأول يتعلق بالحركة الداخلية، والثاني بحركة الآداء.

نوعية الحركة وكميتها وكيفيتها. ففيما يخص النوعية، تقوم الحركة على مبادئ الثقل والخفة والسكون. ويخالف في هذا الغربيين، فهو يجرد الإيقاع من الشعر والموسيقي ويتحسسه، أما هم فيصفونه كما يسمعونه في الموسيقى ويترتب على ذلك أمران: 1) يخص الارتفاع، فان السامع يتاثر في الموسيقى بما للأصوات من خاصية الارتفاع والانخفاض حين صعودها أو نزولها بين القرار والجواب فينسب إلى الإيقاع من الصفات ما هو من لوازم الأصوات المصاحبة له[1]. 2) يخص القوة، وهو وهم، لأن الإيقاع مصاحب للأصوات ملتصق بها فيصيبه بعض الذي يصيبها أو كله فيدخل فيه الإيقاع ما هو أجنبي عنه.

والعرب، لم يرد في كلامهم أثناء الحديث عن الشعر لفظ «إيقاع» و «موقع» بقدر ما ورد لفظ «وزن» و «ميزان» و «موزون». العرب يستعملون «قاس» للأطوال و«كال» للحبوب و«وزن» للاثقال و«عد» و«حسب» للأوقات، ﴿عَدَدَ السِّنِينَ والحِسَابَ﴾؛ فالوزن عملية تؤتي لاختبار الثقل وبيان مقداره هذا في اللغة. وحتى في الاصطلاح فإنه لايرى قرابة بين

---

[1] المرجع نفسه، ص ++.

الإيقاع والوزن حتى فيما يدعونه وزنًا على سبيل المجاز لأن الوزن عملية اختبار للثقل والخفة أما الإيقاع فهو ظاهرة معنوية تنضج بالجمال والحياة وتركب الأصوات والألفاظ بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها.

ويتساءل العياشي عن العلاقة بين الوزن والإيقاع، ويلاحظ أن العلاقة بينهما هي ما يقوم عليه الإيقاع من مبدإ الثقل والخفة، فإذا قالوا «وزن الشعر» فهو في الحقيقة وزن إيقاع الشعر وإنما وقع حذف كلمة إيقاع من قولهم «وزن إيقاع الشعر» لا من باب حذف المضاف في العربية كما هو الأمر في الآية القرآنية ﴿واسْأَل القريةَ﴾ ولكن «للجهل بحقيقة المحذوف»[1].

ويرى أن العرب استعملوا الوزن للدلالة على الإيقاع ولم يستعملوا القيس أو العد والحساب لما تحدثه حركة الإيقاع في نفس السامع من انطباع الصقل والخفة، على أن الإيقاع ليس حركة فقط بل هو حركة ووقت ونظام. ويرى أن استعمالهم لكلمة «نظم» دليل على أن مبدأ النظام في الإيقاع كان قائما في أذهانهم بعد الوزن وقبل الوقت. والذي يزيده تأكدًا من أن الحركة الداخلية لم تكن تقوم في أفهامهم إلا على معنى الثقل والخفة، يعني على مبدإ الوزن le poids، أسماء الإيقاعات التي كان العرب اصطلحوا عليها في الشعر وفي الموسيقى قبل الخليل كقولهم: «ثقيل» و«خفيف» و «خفيف الخفيف» و «خفيف الثقيل» و«رمل» و «خفيف الرمل» و«هزج».

فكلمة «رمَل» بفتح الميم لها علاقة بالوزن - نقول رمل الرجل، هرول في مشيه - ولذا فوزن الرمل ليس بالخفيف لأنه ليس بالعدو السريع وليس بالثقيل بل هو في منزلة وسطى. ولفظة «هزج» هو الخفة وسرعة وقع القوائم ووضعها، فالهزج ميزان خفيف لسرعة حركته. وكذا تسمية بحر الخبب، مما يدل أن حركة الإيقاع تقوم على مبدإ الثقل والخفة دون القوة والضعف والارتفاع والانخفاض، والارتفاع والقوة من صفات الصوت التي ألصقها به الغربيون عندما أطلقوا في اصطلاح الإيقاع الشعري مقاطع ممدودة Syllabes longues ومقاطع مقصورة Syllabes brèves وفي اصطلاح الإيقاع الموسيقي وقت قوي Temps fort ووقت ضعيف Temps faible .

---

[1] ص 47. وهذه كلها أحكام غريبة لدى العياشي، إذ كيف يعرف العرب الحذف في القرآن ولا يعرفون الحذف في الايقاع.

وسبب وصفهم المقاطع بالطول والقصر وعدم وصفها بالثقل والخفة أن الطول والقصر من الوقت، والثقل والخفة من الحركة، والحركة في الإيقاع أهم من الوقت. وهو راجع في نظره إلى عجزهم -أي الغربيين- عن الإدراك الحقيقي لحركة الإيقاع؛ فصرفوا النظر عن الإيقاع حركة ووقتًا والتفتوا إلى المقاطع مجردة لأنهم كانوا يعلمون أن اللغة اليونانية كالعربية تشتمل على المقاطع المقصورة والممدودة ويعرفون أن هذه المقاطع موجودة في الشعر والنثر على حد سواء.

حركة الإيقاع إذن تقوم في رأي العياشي على مبدإ الوزن بمعنى مبلغ الثقل والخفة ولا تقوم على مبدإ القوة ولا على مبدإ الارتفاع.

ولكل إيقاع قيمة حركية ثابتة تسمى العناصر الإيقاعية والتي هي الوزن والوقت. وتتراوح القيمة الوزنية في الإيقاع بين ثلاث درجات، الثقل والخفة والسكون. وتقدر الخفة بالثقل والثقل بالخفة وهو تقدير نسبي، فالنسبة بين الخفيف والثقيل أن يكون الخفيف نصف الثقيل والثقيل ضعف الخفيف. والعرب يجسّدون العنصر الخفيف بالصورة «تك» بفتح التاء وتسكين الكاف. وإنما تعمدوا استعمال التاء التي هي صوت ملطف لتصوير الخفة، وللمقابلة بينها وبين الثقل الذي صوروه بالكاف التي هي من جنسها ومخرجها ولا تختلف عنها إلا بالتفخيم المصور للثقل. والغربيون يرقمون «التك» بالصورة البصرية الآتية « » بذات شيلة نازل ذيلها إلى أسفل. والمشارقة إذا أرادوا أن يصوروا خفة العنصر الخفيف صوروها بالنقر على حافة رقعة الجلدة من آلة الوزن بطرف الإصبع لإحداث صوت خفيف ضعيف الكثافة.

ومن العناصر الإيقاعية ما هو دون الثقل ودون الخفة، يعني ما قيمته الوزنية لا شيء، وهو العنصر الساكن الذي تتوقف عنده الحركة ويستمر الوقت. والسكون تبرز قيمته باقتضاء الحركة الإيقاعية له وبدونه تختل. ووظيفته في تعديل الوضع وتكميل التوازن بين الثقل والخفة، ويرقم العنصر الساكت بالصورة البصرية الآتية: « ».

وهذه النسب من الثقل والخفة والسكون هي أساس الحركة الإيقاعية. ثم الحركة تقتضي وقتًا، وبحسب سرعة الحركة أو بطئها تقصر المدة أو تطول. ونحن إذا عرفنا مدة الثقيل بالمقارنة مع مدة الخفيف عرفنا كذلك مدة الخفيف بالمقارنة مع مدة الثقيل، وحتى السكون فإنه يقتضي قيمة زمنية، كما يقتضيه العنصر المتحرك. ويمكن تجسيم المدة الزمنية بالمترونوم.

والعياشي يرى أن العرب قد تعمدوا ألاّ يقع الساكن إلا بعد الثقيل فيكون كأنه مدة مضافة إلى مدته ويفسره بأنه «نظام محكم» لأن الحركة الثقيلة متعبة وتستدعي مدة من الراحة[1]! فيكون للخفيف وحدة قيمة واحدة اشاروا اليها بالصورة الصوتية «تك» بالكاف الساكنة التي تقطف عند النطق بها ولا تقبل التذييل، وللثقيل وحدتان أشاروا اليها بالصورة الصوتية «دم» والميم الساكنة تقبل التذييل الذي يقتضيه انضمام مدة الساكن إلى مدة الثقيل، «دم م» ، ثقيل وساكن. وقد اعتمد الشعراء العرب هذا المبدأ أي مبدأ اقتضاب مدة الخفيف ومد مدة الثقيل بمدة الساكن حتى كانت مدته ضعف مدة الخفيف وتقيدوا به مضطرين نزولا عند مقتضيات اللغة التي يتكلمون بها والتي تنقسم المقاطع فيها إلى مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة، ولم يستعملوا من الإيقاعات إلا ما كان موافقًا لقوانين لغتهم.

وتؤلف هذه القيم الحركية الجزئية في جملتها وحدة قيمة تسمى القيمة الجملية منها ينتج الإيقاع. فالإيقاع هو إيقاع بقيمته الجملية وتتميز الإيقاعات بعضها عن بعض بالقيمة الجملية.

والنظام ضرورة في الإيقاع وليس غاية، وظيفته التمييز بين الحركة الإيقاعية وغير الإيقاعية، وبين الحركات الإيقاعية فيما بينها. وتغييرنا نظام الحركة بالتقديم أو التأخير بين عناصره ينجر عنه إما فساد الإيقاع أو بطلانه، وإما اختلاطه بإيقاع آخر.

والنظام وحده لا يغني عن الإيقاع حتى يعززه مبدأ التناسب. وهو أن تتفق العناصر في الوزن فتكون بالنسب اللازمة لا تزيد عليها ولا تنقص. فليست كل مجموعة من الحركات صالحة لأن تكون إيقاعًا حتى تتلاءم وتتناسب في وزنها وترتيبها.

---

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، ص 54.

فالإيقاع يقوم من حيث النوعية على مبدإ الوزن، ومن حيث كمية الوزن على مبدإ النسبية، ومن حيث التوزيع والكيفية على مبدإ النظام والتناسب. وحركة الأداء Le mouvement d'exécution هي ما يسميه الموسيقيون الغربيون Tempo إشارة إلى سرعة الحركة أو بطئها عند المعاودة والتكرار زمن الأداء.

ومبدأ المعاودة والتكرار شرط لازم لهذه الحركة. فالمعاودة والتكرار ضروري لنظام المثال المحتذى في جميع الدورات الإيقاعية. والإيقاع يلذ تكراره وذلك أن النفوس بطبيعتها تنفر المعاودة والتكرار ولا تستعيد وتستزيد إلا ما هو جميل.

وكلما أعيد الإيقاع سمي دورة.. نحو: خفيف، ثقيل، ساكن، خفيف، ثقيل... بقدر ما تقتضيه الحال.

وحركة التمبو ودرجاتها Tempo هو السرعة المتوخاة عند الأداء ومبلغها، وذلك أن المثال عند معاودته وتكراره يقبل أن يؤدى بسرعة أو بطء، وقد تنشد القصيدة بسرعة أو ببطء وكذلك الشأن في الأغنية والرقصة. ويبقي التناسب على حاله وكذلك النسب.

وبما أن التقلص والتمدد لا يعتريان عنصراً دون عنصر ولكن يلحقان كل العناصر على حد سواء، فإن النسب تبقى على حالها، ويسلم الإيقاع من الخلل ما سلمت النسب والكيفيات. فسرعة الأداء Le mouvement d'exécution تقوى بانقباض العنصر وتقلصه وتضعف بامتداده وانبساطه.

فتكون الأراجيز الحماسية مثلا في الغالب في منتهى السرعة بينما تكون في المواضيع الوجدانية في منتهى البطء، ويعزو سبب وجود هذه الصلة المتينة بين حركة الأداء وبين الغرض الشعري إلى تأثرهما بالظروف الموحية ومقتضيات الحال.

والسرعة نسبية غير ثابتة، وهي متكيفة مع الحالات البدنية والنفسية بما تعكس عليها من الثقل والخفة. فالسعيد الجذلان يهتز من خفة الطرب، والثائر المهتاج تهزه خفة الغضب، فتعنف الحركة وتشتد السرعة وتقوى في مثل تلك الحالات لتأثرها بخفق القلب ودوران الدم وحركة التنفس؛ وفي حالات الراحة والدعة ترفق الحركة وتقل السرعة، فالسرعة من الخفة والبطء

من الثقل وهما نسبيان، والحركة المثالية هي المناسبة لظروف الأداء.

أ) إيقاع الشعر العربي من حيث التركيب والتأليف

تتألف الإيقاعات من مجموعات حركية Ensembles dynamiques نسميها التركيبات الإيقاعية Combinaisons rythmiques. وتختلف هذه التركيبات في عدد عناصرها ونظامها وكمياتها بما تختلف به كيفياتها. وما من إيقاع إلا ويشكل وحدة نوعية، إن قبلت التجزئة في شكلها فإنها لا تقبلها في جوهرها ومعناها وحياتها. وللإيقاع «بداية وصُلْبًا ونهاية» تجنبًا للفظ «أجزاء الإيقاع» أو عناصره.

أما البداية: فمنهم من يقول ينبغي أن يكون العنصر الأول ثقيلا، ومنهم من يقول لا يكون إلا خفيفًا.

والنظريات التقليدية الغربية تقول بثقل البداية، وتزعم أن المقطع الأول وحده يكون ثقيلا ويكون ما سواه خفيفًا، ليتسنى لهم إدراك الإيقاع ومعرفة بداية الميزان ونهايته، فتكون النهاية قبل العنصر الثقيل وتكون البداية عنده. وأما غيرهم من العرب والإغريق والمشارقة والزنوج فتحلّلوا من تلك القوانين وجوزوا لأنفسهم أن يبدؤوا بالعنصر الثقيل أو بالعنصر الخفيف على حد سواء ، وربما آثروا الإيقاعات التي يكون عنصرها الأول خفيفًا. ولا يمانع الشرقيون في أن تكون النهاية ثقيلة أو خفيفة (نهاية النواخت ثقيلة ونهاية السماعي خفيفة)، خلافًا للغربيين الذين لا تكون النهاية عندهم إلا خفيفة. والاختلاف بينهم في الصلب راجع إلى تتابع العناصر الثقيلة وتعدد مراكز الثقل.

وتتعدد مراكز الثقل في الإيقاع عند المشارقة، خلافًا للغربيين في أنه لا يشتمل إلا على مركز ثقل واحد، فيكون في البداية أو في النهاية، وقد تتعدد مراكز الثقل فيتوزع في صلب الإيقاع بما يقتضيه جمال الحركة.

وتمنع النظريات التقليدية الغربية تتابع العناصر الثقيلة منعًا باتًا؛ والمشارقة والزنوج لا يمانعون في أن يتتابع عنصران ثقيلان في الإيقاع أوثلاثة أو أكثر.

والميزان الايقاعي أي الوسيلة لتقييم الحركة الموسيقية واللغوية والبدنية لم يكن يعرفها العرب. والقصيدة الشعرية كلام منظوم طبق مثال من الحركة الإيقاعية هو الذي يسمي «الميزان الايقاعي» ويتكرر من أول القصيدة إلى آخرها، حتى أنه ما من جملة أو عبارة إلا وهي خاضعة في تأليف حركتها إلى ذلك الميزان ومتلائمة مع حركته.

هل يستغرق الميزان الايقاعي البيت كله أم الصدر أم التفعيلة؟ البيت هو الميزان كما يذهب اليه الخليل وعامة العروضيين ويسمونه «البحر» ويسميه الغربيون «المتر». والعياشي يرفض أن يكون البحر هو الميزان المحتذى لأننا «نجد في الأراجيز من الشعر القديم أبياتًا مشطورة إلى جانب التامة».

وهو يرفض ذلك في نظرنا بهذا الاحتجاج الموجه، لأن نظريته قائمة على وحدة الإيقاع الذي يجعلنا كما سنرى أدنى من التفعيلة بمقياس الخليل. ولذلك يقول مفندًا رأي الخليل في كون البحر هو الميزان الإيقاعي: «وإذا استغرق البيت بحرًا كاملا فإن الشطر لا يستغرق إلا نصف البحر! وكيف يتساوي الشيء ونصفه؟».

والواقع أنه لا الخليل ولا غيره تكلموا في هذا «الميزان الإيقاعي» بهذا المعنى عند العياشي، ولم يقولوا كذلك أن البحر هو الميزان الايقاعي للشعر. بل الأغرب من ذلك أن الدوائر الخليلية لا تشير إلا إلى الشطور، مما يدل أن الشطر هو الوزن وتكرر الشطر والشطور بعده إنما هو من أجل الأعاريض والأضرب والقافية، وهي أمور من أعراض الميزان وليست الميزان.

ويعتبر العياشي أن سبب الخطأ عند الخليل يرجع إلى «أنه ظن خطأ أن البحر هو التقسيم الطبيعي للحركة الإيقاعية. والتبس عليه الأمر عندما لاحظ أن القصيدة تتألف من مجموعة أبيات...»[1].

إذن الميزان عند العياشي هو التفعيلة، إذا تساوى حجم حركتها مع حجم حركة الإيقاع، كالكامل والرجز وما شاكلهما؛ وأما التفعيلات التي لا يتساوى حجم حركتها مع حجم حركة الإيقاع فلا.

والميزان الايقاعي، كما يعرّفه هو مجموعة العناصر الإيقاعية التي لها وزن جزئي معين، ووزن جملي معين، وتستغرق مددًا جزئية ومددًا جملية

[1] المصدر نفسه، ص 88.

معينة، ولها بداية ونهاية، ولها أيضًا قيم حركية كمية وكيفية مضبوطة ثابتة، لا تنقص ولا تزيد مثلما ينقص ويزيد حجم البحر والتفعيلة.

ويمكن أن يستوعب الإيقاع بيتًا كاملا أو شطرًا أو تفعيلة. ويمكن للبيت أن يتسع لدورة أو دورتين أو أكثر بشرط أن يتقيد الشاعر بوحدة الميزان، ولا عليه إلا أن يسوي بين الأبيات في عدد ما تتضمنه من الدورات الإيقاعية.

هل هذه كلها مخالفات للعروض أتى بها العياشي؟ نشك في الواقع، على أننا لا نرى كيف تؤلف التفعيلة عنده إيقاعًا وشرْط المعاودة الذي اشترطه غير قائم فيها.

ب) المبادئ الأساسية لإيقاع الشعر العربي

والعناصر التي منها تتألف المجموعات الإيقاعية تنقسم باعتبار كمياتها إلى عناصر مقصورة وعناصر ممدودة. العناصر المقصورة، ما كان خفيفًا في وزنه، ووقته يساوي وحدة قيمة، وأما العناصر الممدودة فهي ما كان ثقيلا في وزنه، ووقته يساوي وحدتا قيمة. والنسبة بين المقصور والممدود نسبة تضعيف، وسبب هذا التضعيف هو ارتباط العناصر الإيقاعية في قيمها الكمية من الوزن والوقت بمقتضيات اللغة العربية.

والمقصور، متحرك لا يليه ساكن وهو خفيف؛ والممدود، متحرك وساكن وهو ثقيل.

والتضعيف هو النسبة بين المقصور والممدود وليست الثلث أو الربع أو الخمس، لأن التضعيف هو أقرب النسب وأيسرها على الحساسية. ولسنا في مقام الموسيقى التي يتصرف فيها ثلة من الموهوبين بل نحن في مقام اللغة التي يحتاج إلى استعمالها جميع الناس، الحساسون منهم وغير الحساسين. وهذه ظاهرة عامة في اللغة وليست خاصة بالشعر دون النثر، فالقرآن مثلا يلتزم في قراءته اعتبار المقاطع اللفظية ونسبيتها وإلا كانت قراءة خاطئة تحتاج إلى تقويم وتصحيح.

وفي الشعر توجد مواضع يسمح فيها الإيقاع بتعويض مقطعين مقصورين بمقطع ممدود، كالذي في الكامل حيث يجوز تعويض متَفاعلن،

بفتح التاء، بمتْفاعلن، بتسكينها. وإذا امكن تعويض الكيفية الأولى بالكيفية الثانية فيعني ذلك أنهما متساويتان. وإذا كانت7 عناصر متَفاعلن تساوي7 عناصر متْفاعلن ( ) ( ) فإن:

	أي	
=	أي	ں ں = —

وهذا المبدأ الذي تخضع له المقاطع اللفظية هو نفسه تخضع له العناصر الإيقاعية، واللغة هي المؤثرة، والإيقاع هو المتأثر والخاضع لقوانينها. والاختلاف القائم بين الإيقاع التونسي والإيقاع المصري متسبب عن انحراف الأطباع التونسية عن المقامات الشرقية، وذلك لأن النغمات الموسيقية خاضعة في تأليفها إلى مقتضيات الايقاع وكيفية تركيبه. وإنما حافظت الفصحى على كل خاصياتها بسبب القرآن والشعر.

بالنسبة للمقطع اللفظي Syllabe فهو في نظره مفهوم حديث استفاده العرب من الغرب، والقدماء لم يكونوا يعرفونه لأنهم كانوا يقرؤون الحروف ولا يتحسّسون الأصوات! ويعتقد العياشي أن هذه الحقيقة العلمية غابت عن الخليل رغم وضوحها وقربها إلى الذوق والعقل، وأن الخليل اضطر إلى اختراع الأسباب والأوتاد والفواصل ليقيم علمه ويقرر نظريته فضلّ بذلك وضلل من بعده!

وإيقاع الشعر العربي يخضع بحكم اللغة الى: 1) عدم التقاء الساكنين. والإيقاع في الموسيقي متحلل من هذا المبدإ لا يلتزم به، لأن الأصوات في الموسيقي قابلة للتمطط والامتداد بما يوافق ذلك. 2) كل ثقيل إلا وهو متبوع بساكن ولا ساكن إلا قبله ثقيل. 3) لا يكون العنصر الأول ساكنًا. وإيقاع الموسيقي الشرقية لا يخضع إلى هذا المبدإ ولا يلتزم به. 4) خفة البداية. فإيقاع الشعر لا يكون العنصر الأول فيه ثقيلا ولا يكون إلا خفيفًا خضوعًا منه إلى طبيعة اللغة ومقتضياتها، بخلاف الغرب، ففي الموسيقى ضرورة الابتداء بثقيل.

وإذا لم يجدوا منفذًا للبدء بخفيف عمدوا عند ذلك إلى التسهيل بالمعاوضة أو بالاهتضام، الذي يجوّز لهم البدء بممدود. والمعاوضة هي تعويض خفيفين مقصورين ( ) بخفيف ممدود ( )، أي أنّ وحدتي

قيمة للخفيفين المقصورين يساوي وحدتي قيمة للخفيف الممدود. والاهتضام هو تعويض الخفيفين المقصورين بعنصر هاضم، وهو عنصر ممدود له قيمة ونصف وعنصر مهضوم، وهو عنصر ثان خفيف يتحيّفه ويهتضمه ليمتد على حسابه.

فكرة المعاوضة والاهتضام علق عليها العياشي أهمية كبيرة وأطنب في توضيحها وإبرازها وكأنه يحل بها قضية التغيير في التفاعيل الخليلية.

والمقطع المقصور هو كل حركة لا يليها ساكن. والمقطع الممدود هو كل حركة مشفوعة بساكن، ويخطّئ الخليل في تسمية السبب الثقيل بالثقيل والخفيف بالخفيف بينما الأمر في نظره بالعكس[1].

ويشترط ألا تتجاوز العناصر الإيقاعية الثمانية عشر عنصراً، فتتراوح عدد العناصر في الإيقاع الواحد بين 4 و 18 عنصراً ، وتتسع من المقاطع اللفظية لما يتراوح بين 3 و 12؛ والإيقاع إذا كان بهذا القدر من القيمة الحركية يتسع لإدراج كلام مفيد تام، فإذا تجاوز هذا المقدار كان ما زاد عليه لا يصلح للاستعمال، بالإضافة إلى أنه كلما تضخم عدد العناصر في الإيقاع امتنع على الحساسية فلا يقع الانتفاع بمفعوله.

ويعتقد العياشي أن أضخم إيقاع شعري عربي قديم هو الخفيف، ويتألف من 18 عنصراً يمكن الإحساس بها بيسر، وقد لا يستعصي على ذي الحساسية إدراك الإيقاع حتى إذا تجاوز ذلك القدر وبلغ الثلاثين عنصراً، ولكن يصعب استعماله ويصبح أداة تكبيل للشاعر وعامل إرهاق.

ويتعرض العياشي لقضية مراكز الثقل، فيشير إلى أن النظريات الغربية تمنع تعدد مراكز الثقل بسبب مبدإ الهرمونيا الذي احتل منزلة فائقة خلال القرون الأخيرة. أما المشارقة والزنوج، فإنهم لا يرفضون ذلك لأن إيقاعاتهم تخضع للعفوية والتلقائية. وخلافًا للغة الفرنسية التي لا تشتمل الكلمة فيها إلا على مركز ثقل واحد، يشتمل إيقاع الشعر العربي الذي هو فن شرقي من واحد إلى ثلاثة مراكز، (مثال الواحد: قلمن، مثال الإثنين: كتابن، مثال الثلاثة: مقاديرن).

[1] المصدر نفسه، ص 85.

ج) التصرف في العناصر الإيقاعية عند الاستعمال

ورغم أن العياشي انتقد الخليل كما انتقد غويار عندما نسب اليه التصرف في التفاعيل على غير وجه، نجده هنا تحت هذا العنوان يشرح ضرورة التصرف في العناصر الإيقاعية ويقسرها على تصرفات مبدئية مشروعة. وهذه التصرفات المبادئ هي: التسهيل والإسكات والتنويع وعدد الدورات.

أما التسهيل فلا يجد بدّا من القول بأنه هو «نفس ما كان الخليل يسميه زحافًا»[1]. وينحصر في أمرين، تسهيل بالمعاوضة وتسهيل بالاهتضام، ويقع كلاهما في موضع «التكين»، تك، تك، الخفيفين المقصورين المتجاورين. أي تعويض عنصرين خفيفين مقصورين بعنصرخفيف ممدود يقوم مقامهما ويستغرق مدتهما ولكنه ممدود خفيف لأنه أدرج في منطقة الخفة من الايقاع. والغرض من هذا كله توفير امكانية للتنويع والإبداع في النظم.

ويعتقد أن الاهتضام هو النقطة الحساسة في دراسة الإيقاع العربي، وأن جميع الزحافات الخليلية على كثرتها وتشعبها تتلخص فيه ولا تخرج عنه بحال من الأحوال. ومع ذلك لايتردد كالعادة في رد مشاكل هذه الزحافات إلى جهل الخليل بحقيقة المقاطع اللفظية وتأليفه للدوائر والتفاعيل[2].

وكذا مبدأ الإسكات، يسمح الشاعر لنفسه أن يخلي عنصرًا إيقاعيا أو اثنين أو ثلاثة، من المقاطع اللفظية فتتوقف الحركة الصوتية، ويستمر الوقت بالقدر الذي تقتضيه العناصر المخلاة لو كانت عامرة. ويستغرق العنصر الساكن وحدة قيمية. وإذا أسكت الثقيل والساكن معًا لم يجز أن يشار اليهما بنفس العلامة لأنهما يستغرقان وحدتي قيمة لا وحدة زمنية واحدة. ويزعم العياشي أن الإسكات ضروري، ليتنفس المنشد بين البيت والبيت أو بين الصدر والعجز ويستغل فرصة السكوت ليتزود بالهواء كي لا يختنق!

ويتحدث عن مبدأ التنويع (تنويع بدء وتنويع ختم)، لاجتناب الرتابة في الحركة الفنية.

---

[1] العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص 163.

[2] المصدر نفسه، ص 163.

وبعد تحليله للمبادئ الأساسية لإيقاع الشعر العربي التي اجتهدنا في استعراضها، خص العياشي بقية كتابه، وهو جزء كبير منه، إن لم نقل نصفه[1] في التطبيقات.

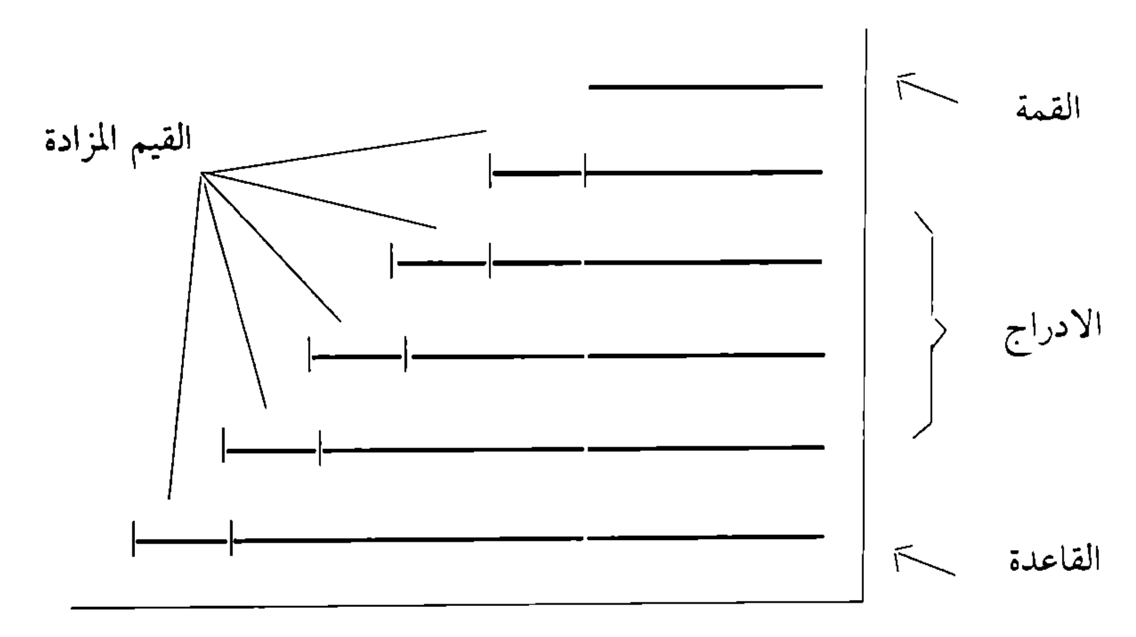
واستعمل في هذا القسم الميداني الترقيم والأهرام الإيقاعية. أما الترقيم، وهو كما نعلم مصطلح موسيقي، فيقوم أساسًا على استعمال الرموز والأشكال لترقيم الأصوات والألحان، وعلى السلم الموسيقي لضبط درجات الارتفاع والانخفاض. واقتصر العياشي منه على الذي له علاقة بالوقت فقط، يستعمله في خط أفقي مستقيم، لأن مشاكل الموسيقى بالنسبة اليه أكثر تشعبًا من ذلك بكثير. وهذا جدول الرموز المستعملة في كتابه، وقد قلنا إنه أخطأ المنهج حيث أوردها في أول كتابه قبل هذا الموضع دون أن يوضحها.

الصورة البصرية	الصورة الصوتية	الاسم باعتبار الوزن	القيمة الزمنية
	تك	الخفيف المقصور	وحدة قيمة واحدة
	تكس	الخفيف المقصور الهاضم	وحدة قيمة ونصف
	تـ	الخفيف المقصور المهضوم	نصف وحدة قيمة
	اس	الساكت أو الساكن المقصور	وحدة قيمة واحدة
	تك اس	الخفيف الممدود بالمعاوضة	وحدتا قيمة
	دم اس	الثقيل الممدود	وحدتا قيمة
	آس	الساكت الممدود	وحدتا قيمة

أما الأهرام الايقاعية التي اعتمدها فهي عبارة عن هياكل هرمية ذات قمم وقواعد وأدراج، لكنها مقلوبة لأن بناءها لا يبدأ من القاعدة إلى القمة بل من القمة إلى القاعدة بزيادة قيمة حركية في كل درج. ويعتقد أن هذه الهياكل قد أقامها القدماء بالحدس واكتشفها هو بالبحث ودلّه عليها مبدأ

[1] العياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى ،ص 178 - 326.

القيمة المزيدة الذي يُعتمد لاستنباط الإيقاعات. وسماها أهرامًا رغم أنها تبدو في شكل أنصاف أهرام، من باب التوسع. وجعل لها ثلاثة اقسام: الهرم الأكبر والهرم الأصغر، واستمدهما من الخبب، والهرم الأوسط واستمده من الرمل، هكذا:



واتّبع المؤلف في كل إيقاع المراحل الآتية: اسم الإيقاع - نموذج مقطع - تأليفه وترقيمه - تسهيله وتنويعه (البدء والختم) - عدد الدورات - حركته وطابعه - خاصياته - نماذج من الشعر المنظوم فيه.

(14) بسباس ونقد نظرية العياشي

في مقال مطول بمجلة "الفكر" التونسية، المعروفة بجرأة بعض الأقلام فيها على التراث من منطلق التعلّق بالحداثة والتجديد[1]، لم يتردد محمد الهادي بسباس في أخذ قلمه للدفاع بتحمس عن الخليل بوجه العياشي رغم مناصرة بعض المسؤولين له بالمجلة. في هذا المقال يستغرب بسباس في أول مقاله من ثورة العياشي على العروض وعلى الخليل، ذلك العلم العربي وذلك العلم الشامخ الذي خدم اللغة العربية وعلومها وخاصة المعجم والنحو والعروض. ويذكّر صاحب المقال بالموجة الرائجة في المشرق والتي يقودها

[1] انظر البشير بن سلامة، اللغة العربية ومشاكل الكتابة، تونس1971.

إبراهيم أنيس[1] للثورة على الخليل وعروضه واتهام هذا العلم الذي اخترعه بما أصاب الشعر من التحجر والمواهب من العقم أحقابا طويلة.

ويتعجب بسباس من كونه لم يجد بين «الدم والتاك» اللذين عوضًا الأسباب خفيفها وثقيلها وبين الاهتضام والتعويض، اللذين حلا محل العلة والزحاف، سبيلا تبصره بالأوزان! وأنه همّ بترك الكتاب «لولا أنه أدرك الحاجة الملحة التي أصبحت تفرض نفسها في هذه العصور التي أخذ فيها ظل العمودي يتقلص وجرس الروي يخفت وحركة الإيقاع تفتر وتتضاءل حتى لكأنها أشلاء من نقاط التتابع والتعجب والاستفهام ودوامات الدخان الضبابية، كل ذلك نفوراً من التفاعيل الخليلية».

ويتساءل بسباس إلى أي مدى يكون الأستاذ محمد العياشي مصيبًا في حق الخليل وإلى أي مدى يكون مخطئًا؟

يقول[2]: «انطلق الاثنان من المقطع الصوتي وإن كان الخليل نظراً لمعطيات عصره لم يكن في إمكانه أن يسمّي المقطع مقطعًا فسمّاه حرفًا. ولاحظ الاثنان أن هذا المقطع يكون ممدودًا أو مقصوراً، ويرى الخليل أن الحرف يمتد بالساكن الذي بعده الذي قد يكون سكونا ميتا إن كان حرف مد وسكونا حيا إن كان حرفًا ساكنًا. وأما صاحب النظرية فإنّه يرى المقطع يمتدّ بسكون الاستغراق عوضًا عن السكون الميت وبسكون التركيز عوضًا عن السكون الحي. ويقيس الأستاذ محمد العياشي المقاطع الممدودة والمقصورة بالأجهزة العصرية التي وضعها العلم تحت تصرفّه من مترونوم وسوناقراف فإذا هو يكتشف أن الممدود له ضعف دوام المقصور في الزمن وأنه قد يصيب القصير مدّ أو تقصير في مدته على حساب المقاطع التي تليه. فيكشف بذلك عن التسهيل بنوعيه تسهيل المعاوضة وتسهيل الاهتضام. أما الخليل فليس له ليقيس مدد الممدود والمقصور إلا الأوزان الصرفيّة فكانت فعولن ومفاعلتن ومستفعلن ومفاعيلن وغيرها، واهتدى هو الآخر بفضل هذه الطريقة إلى ما يصيب الممدود من تقصير في مدته الزمنية فكان الزحاف. أو ليس التسهيل

---

[1] الدكتور إبراهيم أنيس، «فاعلاتن»، بحث في مجلة «الشعر» يناير 1977، ص 17- 25.

[2] محمد الهادي بسباس، بين العروض والايقاع ، ص 40.

هو الزحاف بعينه وإن تعددت الأسماء؟!».

ويضيف محمد الهادي بسباس معلقًا على عمل العياشي[1]: «وأخذ هكذا عن الموسيقى دُمّها وتكّها وساكتها واصطلح على أن يكون بصفة عامة، إلا في حالة تسهيل الإهتضام، كل ممدود ثقيل متبوع بوحدة قيمة ساكنة اسمه «دم» متبوعة بسكوت، فإذا هي طريقة بصرية أوضح في الدلالة من التفاعيل، واصطلح أن يكون كل مقصور خفيفًا اسمه «تاك»، وكل من عرف الدربكة يعرف منها موقع الدم والتك. وهكذا يؤلف الأستاذ محمّد العياشي بين المقاطع الشعريّة ونقرات آلات النقر الموسيقية. أما الخليل فإنّه لاحظ نفس الظاهرة. وحيث انصرف من البداية إلى القيس بالموازين الصرفية، فإنّه لم يهتد إلى نقرات آلات النقر وإن اشتهر العرب بالدف والطبل، وراح يسمّي المقاطع الصوتية بما كان أهل النظم يسمونها مستعملين في ذلك مسميات تطلق عادة على ما يثبت به بيت الشَّعْر في رمال الصحراء من حبال ومواثيق وغيرها فكانت الأسباب والأوتاد. ولاَ أدل على صحة ما أدعيه من تفريقه بين الأسباب الثقيلة التي تجمع بين مقطعين خفيفين. أوَ لم يقل لنا الأستاذ محمد العياشي أن الوحدة الإيقاعية الثقيلة تساوي وحدتين إيقاعيتين خفيفتين من حيث الزمن؟ أو لم يرجع بنا إلى مثل هذه النظرية ليشرح لنا التسهيل بالمعاوضة؟ ويقارن الخليل تفاعيله بعضها ببعض ويحاول أن يستخرج قاعدة رياضية منها تشرح كيفية توليد الإيقاعات وتسهل على المريد حفظ البحور فكانت دوائر الخليل. ويقارن الأستاذ محمد العياشي الإيقاعات بعضها ببعض ويعمل فيها بصره وفكره وسمعه وحساسيته وحذقه الآلات الموسيقية ودرايته بالجداول الحسابية التي حذقها حين درس الرياضيات من مثلث باسكال وغيرها فكانت أهرامها الإيقاعية.

«ومن الطبيعي أن يكون الاتفاق في شأن هذه الظواهر حاصلا وإن اختلفت اللغة لأنّ المدروس واحد، وخصائصه القارة التي تبرز مهما كانت طريقة التحليل واحدة. ومن الطبيعي أن يكون ما وصل إليه صاحب «النظرية» أدق وأضبط، وإلا فما فضل المتأخرين على القدامى إن لم يكن زيادة في الضبط واقتصاداً في المجهود، وتصحيحًا للمعلومات وتصويبًا

[1] المرجع نفسه، ص 64–65.

للأخطاء».

وواضح أن بسباس رغم أنه لا يكاد يرى جديداً في عمل العياشي لأنه يتفق في الأصول مع الخليل إلا أنه يراعى أهمية المعاصرة في عمله من حيث تبنيه لمقاييس الوزن آلات صوتية لم تكن زمن الخليل. ولكن لا يعذر له ذلك في نظره لإنكار فضل الخليل ويقول: «إن أستأذنا شنّها حربًا لا هوادة فيها على الخليل»!

ثم يستدرك بسباس ليقول[1]: «لكن الترقيم الخليلي فرض نفسه وما زال يفرض نفسه لأحقاب أخرى من الزمن لأن استعماله لا يتجاوز التعرف على المقصور والممدود من الحروف حسب اصطلاح النحويين القدامى والمقاطع حسب المحدثين، فكان يسيراً حتى على الذين يتهجؤون الكتابة والقراءة، لا يحتاج المريد لإدراكه إلى التعرف على وحدة القيمة الإيقاعية وما خف وما ثقل من عناصر الإيقاع».

وهي ملاحظة وجيهة، يشفعها بسباس بقوله منتقداً العياشي رفضه لوحدة البيت الإيقاعية[2]: «وحيث أن العرب اعتادوا أن يبدؤوا البيت من بدايته ويقفون وقفة عند الصدر، عندما يصل الصوت إلى أقصى جوابه في السلسلة الصوتية ويستأنفون الإلقاء إلى نهاية العجز، عندما ينزل الصوت إلى أقصى قراره فيقفون ثانية، شعر الخليل كما شعر غيره وما زلنا نشعر أن البيت يكون وحدة صوتية ذات رونق يحسن ضبطها حتى لا تضيع. . وإذا بتشخيصه للموازين يقوم مقام التسجيل الصوتي والترقيم ليحفظ لنا الإيقاع الشعري القرون الطوال من التلف».

ثم يتساءل بسباس منكراً كيف لم يوفق الخليل من خلال كل هذا إلى الوقوف على نظرية القيمة المزيدة والتلوين والإسكات وتسهيل الإهتضام والتعويض وتنويع البدء والخواتم وجمع الأوزان في أهرام على طريقة صاحب النظرية؟

وفي جوابه عن ذلك يقول: إن الخليل «انطلق من إلقاء الملقين للشعر، من شعراء ورواة، ولم يتخيّل بذهنه العناصر الساكتة التي تمتد لوقت أو

---

[1] المرجع نفسه، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 92.

وقتين أو ثلاثة أوقات، ولم يهتد إلى حساب السكوت أهو في آخر البيت أم بدايته؟ ومن أين له أن يهتدي إلى ذلك ولم يتعوّد العرب تعرية الختم والبدء بالروي وكيْل الوقوف، والإلقاء المسترسل من أول القصيد إلى نهايته دون الوقوف ولو مرة لاسترجاع النفس والاستراحة في الأختام السالمة. كما نلاحظ اليوم بالنسبة للشعر الملحون وإن تعوّدوا على ما يبدو استصحاب إلقائهم بالضرب بعكازة على أديم الأرض».

وينحى بسباس على المؤلف صيغة كتابه شكلا ومحتوى ويستهجن طريقته في تحقير غيره من العلماء، ثم يقول[1]: «أما والحال على ما هي عليه، كتاب مرتفع الثمن لم يتعوّد القارئ رصد مثل قيمته لاقتناء كتاب واحد، سميك في حجمه ومادته لا يجد كل امرئ في نفسه من الشجاعة ما يحمله على الإطلاع في تؤدة وتروّ على كل ما ورد فيه من ألفه إلى يائه من فوائد جمة وأبعاد شاسعة وآفاق مفتوحة، فإنه من الأمور التي لا تخدم صاحبها أن يمزج مؤلف الكتاب بسط نظريته وشعابها باستحقار من سبقه واتّهام من لا يوافقه مسبقًا بالخيانة للفن وإعاقته عن سيره العادي وتطوره، لأن مثل هذا المنطق ينفر المطالع المتطلع منذ الأسطر الأولى للكتاب ويرغبه عن مواصلة التوغل بين جنباته والإستفادة بما ورد فيه من جديد مفيد».

ثم يقول[2]: «فإذا كان لا بد أن يحدث تطور، فالتطوّر لا يمس التفاعيل من هذه الناحية، بل عليه أن يتناول صياغة الترقيم، وهذا هو بعينه ما اهتدى إليه أستاذنا، إذ أفرد الجزء الكبير من كتابه ليبسط علينا طريقته في ترقيم الإيقاع الشعري مقدما له في براعة نادرة، الأسس العلمية والعاطفية والأبعاد التي بنى عليها نظرته.

إلا أنه لا بد من التأكيد هنا أنّه لن يُقضى على الترقيم الخليلي إلا باكتشاف طريقة في الترقيم الإيقاعي أبسط من تفاعيل الخليل مع توخّي الدقّة والضبط، وهذا عين ما حاوله أستاذنا محمد العياشي مشكوراً فبلغ مقصوده ووفق فيه إلى حد بعيد».

---

[1] المرجع نفسه، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

وفي شبه توضيح لمهمة دارس الإيقاع يقول محمد الهادي بسباس[1]: «إنما دارس العروض محلل لإيقاعات لا غير وإن كبرت الجهود وتكاثرت المقارنات ليخرج بعد الجمع والطرح والخبن والخزل تلك القاعدة التي تضبط دورية المقاطع الممدودة والمقصورة أو بلغة أخرى العناصر الإيقاعية الثقيلة والخفيفة».

ومؤاخذة بسباس الأساسية على العياشي هي افتقار كتابه لما يسميه الاقتصاد في العلم ويستمد الناقد في ذلك من تجربته التربوية فيقول[2]: «وما دمنا نتحدث عن الموازين والإيقاعات فإنّه لا يسعني إلاّ أن أعرج مرة أخرى إلى قضية الإقتصاد بالنسبة إلى كلّ علم وكلّ فنّ. وساقني إلى هذا الحديث اشتراط أستاذنا وفرة الحفظ وجودته على من يرغب في دراسة الإيقاع الشعري، إذ ما الفائدة من دراسة الإيقاع سواء بطريقة الخليل أو بطريقة الأستاذ محمّد العياشي إن لم يكن فيها اقتصاد وإذا كان من المفروض ألا يدرك الإيقاع إلاّ بوفرة الحفظ وجودته إلى جانب الإستعداد الطبيعي؟ أم تراها النظرية القديمة التي تناقلها مشائخنا من عهود الجاهليّة بقيت منقولة إلى عصرنا هذا؟ إنّي أرى خيراً من ذلك وقد علمتني التجربة البيداغوجية يوم كنت أستاذاً أباشر الفصل، بأنّ الإيقاعات يتميّز بعضها عن بعض بالقيمة الجملية لا بالتّجزئة إلى عناصر ثقيلة وخفيفة وساكتة أو متحركات وساكنات، وأنّ إدراكها يقع بالحساسية قبل الفكر - ويوافقني في هذا الموقف صاحب "النظرية" في أكثر من موضع من كتابه - فكنت آتي بالبيت من البحر الذي أريد أن أدرّسه من بعض أناشيد السّلاميّة الشهيرة فيتمّ إنشاده ثم أوزّع على التلاميذ مجموعة من الأبيات من بحور متنوّعة وأطلب منهم البحث عن تلك التي تنسجم مع النغم الجديد فنقطّعها حسب الطريقة التقليدية فإذا هي تنتسب إلى نفس البحر، وبهذه الطريقة اكتَشفْت أنّه لا داعي في إضاعة الوقت لتدريس الأسباب والأوتاد والفواصل، بل كانت تأتي كتتمة نظرية لدرس عملي إذ كان تلاميذي يكشفون في أسرع من الحساب الذهني، لسماع واحد، الأبحر المعروضة عليهم. بيد أنّ زملائي

---

[1] بين العروض والايقاع ، ص 99.

[2] المرجع نفسه ،ص 101.

الذين كانوا يدرسون العروض من خلال التقطيع فقط بالرجوع إلى الترقيم والأسباب والأوتاد والفواصل والعلل والزحافات كان نصيبهم عادة الفشل والعنت والإرهاق، كما أن طريقتي هذه مكنتني من الكشف بين تلاميذي على مواهب قادرة على النظم في شيء من اليسر لا تحتاج لصقل مواهبها إلاّ لشيء من الدربة والتعهد».

ولذلك، فمع الإستياء الواضح من موقف العياشي من الخليل والقدامى عمومًا يقول بسباس في آخر مقاله إنه لا يرى بأسًا من تقديم (ص 102) بعض مفاتيح نظريّته تحفيزًا للهمم على مطالعتها خوفًا من أن ترتد النفوس مثلما وقع له لطول كتابه وتهجمات صاحبه على الخليل وغيره دون حق.

وفيما يلي باختصار المفاتيح التي يراها بسباس كافية لطرق أبواب هذه النظرية، وهي في الحقيقة مجرد إشارات، لا تغني من فهم تعرجات تفكير العياشي وسياحاته المطولة في الايقاع:

1) لغة المدد والأوقات والأوزان مجهولة في اصطلاح الايقاع الشعري إلى اليوم لا تعرف إلاّ في اصطلاح الايقاع الموسيقي، والطريقة المثلى في تدارس الايقاع هي المعتمدة في الموسيقى فلنعتمدها لدقّتها ولنجتنب طريقة الخليل.

2) ليس البيت تقسيمًا للحركة الايقاعية ولكنّه تقسيم للكلام والمعنى، بل الحركة الايقاعية تعتمد على ميزان إيقاعي يتكرّر في نظام مرارًا عديدة أثناء القصيد، وهذا الميزان عبارة عن مجموعة العناصر الإيقاعية التي لها وزن جزئي معين ووزن جملي معين وتستغرق مددًا جزئيّة ومددًا جملية معيّنة ولها بداية ونهاية وقيم حركيّة مضبوطة لا تفويت فيها ولا تفريط وينسج الكلام كلّه على منوالها. وهي قيم من الكمّيات والكيفيّات لا تنقص ولا تزيد كما يزيد حجم البحر أو ينقص وكما تزيد التفعيلة أو تنقص.

3) العناصر الايقاعيّة بصفة عامة خفيفة مقصورة وثقيلة متبوعة بسكون تركيز أو سكون استغراق.

4) يخضع تأليف العناصر الايقاعية إلى مبادئ أساسية ثابتة وهي:

أ - ألا يلتقي ساكنان أبدًا.

ب- لا ثقيل إلاّ متبوع بساكن ولا ساكن إلاّ قبله ثقيل.

ج- لا يكون العنصر الأوّل ساكنًا.

د- خفة البداية، ومن البديهي ملاحظة أن أغلب الجمل العربية تبتدىء على وزن معلوم بالترقيم الموسيقي (حركتان وسكون وحركة وسكون).

ه- ثقل النهاية إذ العرب لا يقفون على متحرك.

و- عدد العناصر وترتيبها، بحيث لا يتجاوز الميزان الثمانية عشر عنصراً. ولا يقبل في أصله أن يتتابع فيه أكثر من مقصورين أوممدودين إلا من تحريف يمكن من الجمع بين ثلاثة مقاطع ممدودة.

ز- القيمة المزيدة، فكانت زيادتهم على الايقاع الأصلي بمقصورين أو ممدودين أو مقصور وممدود.

ح- احترام النظام بالنسبة للعناصر داخل الإيقاع وعند معاودة الدورية.

5) جملة مبادىء تخص التصرف في العناصر الإيقاعية عند استعمالها:

أ- مبدأ التسهيل: وهو نوعان: تسهيل المعاوضة ويقتضي تعويض مقصورين بممدود، وتسهيل الاهتضام ويقتضي مد الخفيف بنصف قيمة تأخذ على مدة الخفيف الذي يليه.

ب- مبدأ الإسكات: ويقتضي الترخيص للشاعر بأن يخلي عنصراً إيقاعيا أو اثنين أو ثلاثة من المقاطع اللفظية.

ج- مبدأ التنويع: أي ألا نبتدىء الايقاع من عنصره الأول، بل من أحد عناصره الأخرى المتحركة كما في تنويع البدء أو البدء بالواجهة الساكتة وقلب الروي، وتنويع الختم بين سالم خفيف وسالم متوسط وسالم ثقيل وسالم مذيل وسالم عادي وختم أعرج وختم أبتر خفيف وختم أبتر ثقيل وختم أجذم وختم مخلع.

6) نحن إذا طبقنا هذه المبادىء وجدنا أن جلّ الإيقاعات، الأصل فيها الخبب: فعلن، وكل الموازين متولدة عنه عن طريق القيمة المزيدة والتنويع كما نرى في إيقاع الرمل والكامل مثلا. وإذا أنت بدأت الخبب من "تكه" الثاني كان لك المتقارب».

ويبقى القادح الأكبر في هذه النظرية هو خروجها بموازين الشعر من ميدان اللغة إلى ميدان الموسيقى لا لغرض إلا الحرص على تدقيق موازينها

بالترقيم الموسيقي، وهي وإن تكن في النظر الموسيقي وحتى بالشكل المختصر الذي تصور فيه طريقة فليست تغني عن طريقة الموازين اللفظية النموذجية التي اخترعها لها الخليل على سبيل المناظرة الإيقاعية وهو الأهم.

وقد حاول العياشي أن يعيد النظر في بعض «حواشي» نظريته لإحكامها على ضوء ما بلغه من مؤلفات في ميدان الدراسات الإيقاعية الحديثة. فنشر بعد نحو عشر سنوات من صدور كتابه الأول كتابًا ثانيًا بعنوان "الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي"[1]، وضمّنه جملة مقالاته التي كتبها بعد صدور كتابه بسنوات ثلاث، ردًّا على بعض من نقده وتتميمًا للفائدة بخصوص بعض الجوانب الأخرى التي رأى أن يقتلها بحثًا وتطبيقًا.

وقدم له هذا الكتاب - على خلاف كتابه الأول - أحد أنصاره[2] وهو نفسه أحد النقاد المعجبين به وبنظريته دون التزام صريح بالدفاع عنها، مع الملاحظتين التاليتين: الملاحظة الأولى، غلبة الموهبة الفنية على الجانب الأكاديمي في عرض العياشي لنظريته، والملاحظة الثانية، الاستغراب من تخلف أهل الاختصاص وخاصة في دوائر البحث العلمي والنقد الأدبي عن إبداء موقفهم منها ونقدها.

ونجد العياشي يعود في هذا الكتاب إلى نفس مواقفه من أصحاب النظريات القديمة التي رفضها كأدوات لتفسير الإيقاع وقياسه في الشعر، ويكرر القول بأنه إنما يخاطب بنظريته الموسيقيين لأنه يتكلم باصطلاحاتهم وترقيمهم (للمدد والكميات)، ولذلك يقلل من شأن كل من راجعه في أهمية نظريته طالما يراه من غير أهل الموسيقى[3].

ويبدو أن العياشي كان يحاول - وعنوان كتابه ينمّ عن غرضه - أن يسدّ الثغرة التي اكتشفها في نظريته على ضوء الأبحاث العروضية التي اطلع عليها فيما بعد، وهي الخاصة بالكيفيات الإيقاعية التي تدور حول النواة الإيقاعية التي أخذت حيّزًا مهمًّا في كتاب أبو ديب أو بعبارة أخرى نوعية

[1] المطبعة العصرية، تونس 1987، حوالى 230 ص.

[2] السيد محمد صوة، من سوسة.

[3] راجع المقدمة، ص 13 - 23.

البنية الإيقاعي في الشعر التي أفاض فيها هذا الباحث دون أن يأمن لنفسه عدم الاضطراب لأنه كما رأينا يلفق فيها بين مفاهيم العروض القديمة وبين تحليلات المستشرقين للارتكاز العروضي. ويقول العياشي في هذا الصدد: «وإثر صدور نظريتي وبعد اطلاعي على بعض الأبحاث تكشف لي أن قضية الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية هي المحور الرئيسي للمشكلة في إجمالها وأنها هي سبب ارتباك المختصين وحيرتهم، الأمر الذي جعل بعضهم يرفضها أصلا وينفي وجودها تمامًا. وعلة ذلك أنهم إذا عرضت لهم هذه القضية وأعجزهم أمرها ويئسوا من حل.. انحرفوا عنها متخاذلين وتشاغلوا عنها بالبحث في أمور أخرى لا تقل عنها أهمية أو لعلها أهم منها وهي الكيفيات الإيقاعية، ولكنهم ينسون أن معرفة الكيفيات رهن بمعرفة الكميات».

وهكذا يعود إلى الجدل ولا يتردّد في التحقير من اهتمامات غيره بالجانب الكيفي في الإيقاع، ذلك الجانب الذي أهمله في نظريته، ويتهمهم بإهمال الجانب الكمي في الوزن، مع أننا لم نر باحثًا تناول هذا الجانب فضلاً عن رفضه كما يدّعي العياشي. وكل ما في الأمر أن العياشي لغلبة ثقافته الموسيقية يصرّ على أن لغة الأرقام الكمية في الموسيقى (المدد الجزئية للمقاطع والجملية للإيقاع) هي الفيصل.

ومن مقالات هذا الكتاب، مقالة بعنوان رسالة المقروء والمنطوق، يردّ فيها بشدة على بسباس[1] في مقاله الذي عرّفنا به سابقًا، ويزيد من صب جام غضبه على الخليل والكشف عن المزيد من «غشه» و«تزييفه» على الأجيال بعروضه، حتى ليبدو هذا التهجم على الخليل حالة مرضية يعترف بها المؤلف نفسه[2].

والمقالة الثانية المهمة في هذا الكتاب هي التي تخص نقاشه لكتاب أبو ديب في البنية الإيقاعية، وبالأحرى الردّ على أبو ديب في إنكاره الكمية في الشعر واهتمامه على حسابها بالنبر على غرار فايل. يقول العياشي منكرًا ذلك على أبو ديب ومعقبًا: «إن كمال أبو ديب لما عجز عن تفسير بعض

---

[1] وانظر كذلك تعريضه به في ص 130، الفقرة الأخيرة.

[2] ص 125- 128.

الظواهر الغريبة في إيقاع الشعر العربي أنكر ضرورة اعتباره من الوجهة الكمية، معللا موقفه بأن إبراهيم أنيس ومحمد مندور وستانيسلاس غويار وغيرهم من المختصين الذي تناولوا القضية من وجهة نظر كمية لم يقدموا لهذه الظواهر تفسيراً مقنعًا. وهو ما جعله ينكر كل أساس كمي في إيقاع الشعر العربي وينهض لمعالجة القضية من وجهة النظر الأخرى (النبر) التي نادى بصحتها وسلامة مأخذها المستشرق قوتهولد فايل في فصل عروض من دائرة المعارف الإسلامية».

ثم يمضي في التماس العذر لفايل دون أن يتذكر هجومه الشديد على المستشرقين واتهامه إياهم بالجهل فيما يتعلق بإدراك الايقاع الشعري والعربي بالخصوص، بدعوى أنهم ليسوا من أهل اللغة وليسوا شعراء.. يقول: «ولقد كان عذر فايل في صدوفه عن وجهة النظر الكمية في ما يخصه، وهو ما زعمه من وجود صنف من المقاطع وافر العدد في الشعر العربي يجوز فيه المقاطع المحايدة Syllabes neutres ، هو ما يعوق الباحث حسب زعمه عن التوصل إلى أي حل للقضية يأتي على ذلك الأساس. ومعلوم أنه لا وجود لمقاطع محايدة في الشعر العربي اللّهم أن يكون وهمًا واختلاقًا - يقول العياشي - وهو ما أثبته وأكدته في كتاب لي تحت الطبع بعنوان "الكميات اللفظية والكميات الايقاعية في الشعر العربي" . وأما عذر كمال أبو ديب في عزوفه عن النظرية الكمية بأنها لا تقوى على تفسير ظاهرة الزحاف وما يطرأ بسببه من التحولات فإنه مردود. وقد أثبت ذلك وأكدته في مقال لي بعنوان "الأساس الكمي في إيقاع الشعر العربي" (عدد 8 الفكر 1979، ص 66) هذا وما الموقفان في الحقيقة إلا موقف واحد لولا اختلاف الصيغة وموقف الفشل وعدم الاعتراف بالهزيمة..». ولذلك تأتي مقالة العياشي هذه ومقالته التالية في هذا الكتاب وعنوانها «الكف والخزل» وكذلك مقالته الأخرى «الخرم والخزم» لشرح وجهة نظره من التغييرات العروضية التقليدية في الشعر والتي تقع بذلك الاسم عند الخليل والتي يحلها هو حسب نظريته وحسب شروحه الجديدة عن طريق التسهيل والاهتضام.

البشير بن سلامة

ونجد للكاتب البشير بن سلامة مؤلفًا صغيراً بعنوان "نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى"[1]، يشيد فيه بأصحاب النظريات الجديدة في العروض ويعتبر محاولاتهم رائدة وواردة في سياق ما كان يدعو اليه هو من تجديد للخروج من حالة العروض التقليدي، إذ «أن التفعيلة - في رأيه، ويقول إنه نبه إلى ذلك في الشعر - لا يمكن أن تكون وحدة إيقاعية بل هي وحدة عروضية أو دائرية تقريبية وعرضتُ حينذاك اقتراحًا من حسن الحظ أن تجاوزته دراسات هامة صدرت بعد ذلك وركزت البحث نحو هذا الاتجاه».

وهذا الاقتراح الذي يشير اليه بن سلامة يتمثل في تجسيم الحقيقة التي انتهى اليها بالحدس كما يقول وتنتظر التدليل عليها بالحس والاختبار، وهي (ص 11) «أن كل كاتب أو شاعر مبدع طور الجملة في النثر أو في الشعر إنما قدر على ذلك لأنه وفق إلى أن يطعم الفصحى بإيقاعات لهجته العامية وإن قضية الابداع في الكتابة إنما هي هذا التفاعل بين إيقاعات العامية والفصحى وإن قضية الشعر العربي من حيث الشكل ليست في التفعيلة أو غيرها بل تكمن في البحث عن الوحدة الإيقاعية».

ويبدو أن الوحدة الإيقاعية أصبحت هاجسًا لدى النقاد والشعراء منذ تطورت حركة الشعر الحر إلى تبنّي نظام التفعيلة أو القدم دون البحر أسوة بالشعر الإنجليزي.

وقبل تقديم رأي الكاتب في بعض المؤلفات العروضية التي جسمت في نظره البحث عن هذه «الوحدة الإيقاعية» في الشعر، نشير إلى أنه يقدم نفسه في هذا الكتيب بصفته صاحب نظرية يسميها نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى، وهو يقصد بطبيعة الحال تطعيم الفصحى بالعامية لضمان التجديد في الأساليب، بما توفره العامية من خصائص متميزة من بلد إلى آخر. ويقول متفائلا بنظريته هذه (ص 12): «إذا قدّر لهذه النظرية أن تجد التطبيق العملي فإنها ستقلب الكثير من المفاهيم اللغوية المعروفة في الشعر والنثر».

---

[1] نظرية التطعيم الايقاعي في الفصحى، البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس 1984، 109 ص.

والجدير بالملاحظة هنا أن بن سلامة يستوحي إلى حد ما نظريته مما أحدثه المولدون في العصر العباسي من تجديد في الأدب، ولكن يقول: «ما أحدثه المولدون من تطعيم» متأت من «تأثير لغاتهم» الأصلية (ص23) وهو إنما يدعو إلى التطعيم من العاميات. ويزكي دعوته ببعض أفكار طه حسين في الثقافة المصرية «عن النفس المصرية وعن لغة التعبير المصرية» (ص 47-48)، دون أن يشرح سبب الاختلاف بين أسلوب طه حسين، الذي يردّ فضله الى العامية المصرية، وبين أسلوب الرافعي والعقاد. فهل هما أقل مصرية منه؟ الإجابة عنده تقريباً وإن كانت ليست بالحرف: لأنه عبقري وليسوا مثله! (ص 77).

وواضح لدينا، أن فكرة الإيقاع عند بن سلامة شيء مبهم، المهم أنه ثورة على العروض القديم والأساليب النثرية القديمة! وذلك لأنه يتحدث عن وحدة إيقاعية في النثر وفي الشعر. (ص 84) ويأسف حيث يلاحظ أنه: «وإن وجهت الأسلوبية الحديثة البحث والدراسة وجهة جديدة بالاعتماد على الألسنية فإنها لم تفد الدراسات اللغوية العربية... ولهذا فإن الوجهة الصحيحة للبحث لا تتجه هذا الاتجاه بل هو في ظني من الواجب أن تسلك المسلك الذي تصل به إلى ضبط الوحدة الإيقاعية في الجملة العربية سواء الشعرية أو النثرية».

ويستعرض بن سلامة تجربة محمد طارق الكاتب وأبو ديب والعياشي بشكل سطحي:

فأما عن الدكتور محمد طارق الكاتب فيعتبره لم يبحث عن الوحدة الإيقاعية ولكن فضله في أنه «خرج عن الطرق القديمة إذ أقر طريقة أخرى في ضبط موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية وترجم المصطلحات العروضية المعروفة ثم التفاعيل بالأرقام الثنائية» ويورد له الجدول التالي في ضبطها:

التسلسل	الصفة	المصطلح العروضي	المصطلح بالارقام العشرية	المصطلح بالارقام الثنائية
1	حرف متحرك واحد	لا يوجد	0	0
2	حرف ساكن واحد	لا يوجد	1	1
3	حرف متحرك ثم حرف ساكن	سبب خفيف	10	2
4	حرفان متحركان ثم حرف ساكن	وتد مجموع	100	4
5	ثلاثة أحرف متحركة ثم حرف ساكن	فاصلة صغرى	1000	8
6	أربعة أحرف متحركة ثم حرف ساكن	فاصلة كبرى	10000	16

ويقول بن سلامة: «ولعل هذه الدراسة الهامة ونتائجها صالحة لتستعمل عن طريق الدماغ الإلكتروني لغاية الظفر بالوحدة الإيقاعية في الشعر العربي».

وليس هذا مقصود الدكتور محمد طارق الكاتب وغرضه من الكتاب، لأن الغاية عنده ليست الوحدة الإيقاعية ولكن وضع الآلة في خدمة تصحيح أوزان الأشعار التي يمكن أن تعرض عليها لتحديد نوعها من بين أنواع العروض الخليلي.

وفي ذلك دلالة على أن ضعف تكوين بعض النقاد في علم العروض الخليلي رمى بهم إلى الترحيب بكل النظريات التي تزعم التجديد فيه أو استبداله بنظام جديد أكثر استجابة لعلوم الأصوات والموسيقى والإيقاع الجديدة.

إذ أن تقدير البشير بن سلامة لمحاولة الدكتور كمال أبو ديب حول «البديل الجذري لعروض الخليل» في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" لا تقل عن فرط حسن ظنه بمحاولة العياشي السابقة في اكتشافه لسرّ الوحدة الإيقاعية في الشعر العربي. فهو يقول عنه: «إنه قد توصل إلى أن الإيقاع العربي لا يخرج عن وحدتين إيقاعيتين (فا) و (علن) ثم هو يجد بعد ذلك ثالثة (علتن). ولعله على صواب لأن ذلك يوافق ما عرفته السليقة

العربية منذ القديم إذ جاء في التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي لابن حجر العسقلاني - بعد اسقاط السند - عن الحسين بن يزيد أنه قال سألت الخليل عن علم العروض فقلت: هل عرفت له أصلا؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في مسالكها إذ نظرت لشيخ على باب دار وهو يُعلّم غلامًا وهو يقول له:

نعم لا نعم لا لا نعم للا نعم لا نعم لا لا نعم للا

فدنوت منه وسلمت عليه، وقلت: يا أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فقال: هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم وهو عندهم يسمى التنعيم قلت لم سموه بذلك؟ قال: لقولهم نعم نعم، قال الخليل: فقضيت الحج ثم رجعت فاحكمته».

وقد رأينا هذه الرواية التي قد يشك في ضعفها بسبب تأخرها، وبينا في الباب الأول أن انتحالها قد يكون لتفسير مصادر الخليل في عروضه. ولكن الغريب أن بن سلامة لا يتفطن إلى تطابق النوى الإيقاعية عند أبو ديب للتقطيع العروضي الأساسي عند الخليل وهو السبب والوتد والفاصلة. فهل اختلاف الأسماء يجعل أبو ديب يكتشف النواة الإيقاعية أو ما يسمى بالوحدة الإيقاعية ويحللها إلى عناصرها، ولا يكون الخليل قد اكتشفها قبله!

ويضيف بن سلامة ما وجده «في بغية المستفيد من العروض الجديد للأستاذ علي أبو الخشب» نصا يقول: «فيما يروى عن الخليل نفسه أنه كان بالصحراء فرأى رجلا قد أجلس ابنه بين يديه وأخذ يردد على سمعه: نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا، مرتين. فسأله عن هذا فقال: إنه التنغيم بالغين المعجمة - نعلمه لصبياننا».

ومع أن أبو خشب يتحفظ حول هذه الرواية ويقول: «وقد تكون لهذا النص قيمة تاريخية مقبولة ولكن مما يجب أن يعلم أن الرواية لا تشير إلى أن ذلك كان معروفًا لدى الشعراء في الجاهلية أو كان ذلك من بعض أدبهم، وما نسب إلى امرئ القيس من مثل [ذلك] لا يمكن أن يكون إلا شيئًا وضع لوزن الشعر بعد عصر الجاهلية، فالتحق بأبيات امرئ القيس أو ادُّعي له، أو أنه مما صنعه المؤدبون في العصر الأموي لتحفيظ الشعر وضبط ألفاظه ونصوصه وأوزانه». ومع ذلك فإن بن سلامة يختم على هذا الإيقاع السيء

الظن بعلم الخليل، فيقول: «ولو أن الخليل بن أحمد اتجه إلى البحث عن الوحدة الايقاعية في لا ونعم ولم يخرج بالصمت عن لا ونعم مثل حبيبة بشار لكان تطور الشعر العربي تطوراً آخر(ربما)»!

وقد يكون هذا راجعًا في قدر كبير منه إلى قلة الدراسات العروضية في جامعتنا وعدم رواج أو نشر حتى ذلك القدر القليل منها وخاصة الدراسات الايقاعية التي أشرنا اليها سابقًا.

ويستغرق بن سلامة نفسه بعد ذلك في شرح «الايقاع الشعري» على مقتضى «النظرة النووية في العلوم» عند أبو ديب، ثم يقول: «ويمكننا بهذه الطريقة تقديم وصف نووي لكل التشكلات المعروفة في الشعر العربي التناظري وللتشكلات التي منها الشعر العربي المعاصر لكن الواضح، طبعًا، أن حركة الايقاع وعلاقات النوى فيها حركية أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها بكونها تتابعات صوتية، بتمثيل كهذا يمتنع تحجر المركبات إلى وحدات منعزلة كبيرة ويتلافى الخطر الأعظم الذي أحاط بنظام الخليل وحوّله إلى قوالب جامدة لم تعد تعكس حركة الحيوية والقرار في الكلمة العربية النابضة حياة الباحثة أبدًا عن قرار». وهذا الكلام الأشبه بالالغاز والذي ينقله بن سلامة بحذافيره، لا يدل إلا على نزعة التهليل غير الواعية لكل ما يأتينا من المشرق من دعوات مزيفة حتى في بلدها نفسه.

ولو طلب بن سلامة ما كُتب من نقد حول دراسة أبو ديب الإيقاعية لعرف حقيقة أهميتها في حقل الدراسات العروضية الحديثة مشرقًا ومغربًا وفي عالم الاستشراق. ولكن لما كانت نظرية أبو ديب تخدم الغرض من كتابه التطعيم الإيقاعي سارع بن سلامة إلى وصف عمل أبو ديب بأنه «عمل جاد وعلمي» معللا ذلك بقوله: «لكن الذي يهمني هو أنه توصّل إلى إيجاد وحدة إيقاعية يمكن تطبيقها على الشعر العربي العمودي والحر وحتى الخارج عن هذين الصنفين، إذ هو أثبت أن شعر أدونيس خضع لهذه الوحدة الإيقاعية وأنه شعر وليس بنثر».

مما يدل مرة أخرى على انخراط بعض الناس في الحداثة والتجديد دون تمييز أو أصول مرجعية ثابتة وقويمة.

وبمثل هذه البساطة يقدم بن سلامة لكتاب أحمد الطاهر، وعنوانه "الشعر الملحون الجزائري إيقاعه وبحوره وأشكاله" . فهذا الكاتب يعتبره بن سلامة قد توصل فيما يخص الشعر الملحون الجزائري إلى الظفر بمقطع سماه البالغ في الطول، ويقول: «إذا كان الإيقاع هو عودة انطباعات سمعية متماثلة على فترات من الوقت متشابهة فإنه يمكن القول أن الإيقاع في الملحون يعتمد معادل عدد المقاطع في كل مصراع من نفس الجنس وعودة نفس عدد المقاطع البالغة في الطول في مواضع متماثلة المصارع، وبصورة أخرى فإنه يكون لبيتين نفس الإيقاع إذا استوفينا الشروط التالية:

أ - نفس عدد المقاطع في كل مصراع من نفس الجنس.

ب- نفس عدد المقاطع المبالغة في الطول في المصارع .

ج- نفس التربة[1] بالنسبة لكل مقطع مبالغ في الطول في المصارع.

وإذا اختل شرط من هذه الشروط فإن البيتين ليس لهما إيقاع واحد.

ويستخلص بن سلامة من ذلك أن «أحمد الطاهر لم يأخذ بعين الإعتبار النظام الكمي الخليلي ولا النظام النبري وكأنه ارتضى النظام المقطعي الذي سار عليه الشعر الفرنسي ولم يعطنا في الواقع قياسًا مضبوطا للمقاطع بينما أنواع المقاطع كثيرة».

وهذا كلام واضح الخطإ، لأن الخليل لم يعتمد النظام الكمي ولم يقل به. والنظام النبري لا وجود له وحده منفردًا في أي وزن من أوزان الشعر القديم والحديث، والنظام المقطعي الفرنسي هو الآخر ليس بنظام بهذا الاسم دون تحديد مواصفات له مقيدة. ومن الغريب أن يكون الشعر العربي الملحون عند هذا الباحث الجزائري على نمط الشعر الفرنسي كما يوهم كلام البشير بن سلامة.

ويجد بن سلامة أداته لتطبيق نظريته في التطعيم الايقاعي لدى العياشي بفضل الوحدات القيمية التي أعطاها للكلام والتي تختلف في العامية التونسية عنها في العربية، ويذكّر الكاتب، بعد أن ينوه بعمل محمد العياشي ويعتبره «مهمّا جدّا ويحتاج إلى تقييم جاد» (ص92) بأنه، كان نبه إلى

[1] كذا في كتاب بن سلامة (ص91) ولا ندري ما المقصود منه إن لم يكن خطأ مطبعيا. ولعله يقصد الترتيب أو الترتيبية.

المقاطع المنبرة والمقاطع غير المنبرة (atone/accentué) في حديثه في أحد كتبه[1] السابقة عن الخلايا الإيقاعية. أي أن العياشي في هذه المسألة مسبوق، وسابقه هو البشير بن سلامة.

ومصطلح الخلايا الإيقاعية والنوى الإيقاعية وما إلى ذلك من التعابير الجارية على بعض ألسنة الكتاب التونسين هي تجديدات لفظية أكثر من كونها معاني قائمة بوضوح في أذهان أصحابها، وأحيانًا المفهوم منها يتناقض مع أبسط المفاهيم العلمية للإيقاع والوزن. وأسطع دليل على ذلك التطبيقات على بعض الأساليب الكتابية والشعرية في تونس التي قام بها البشير بن سلامة نفسه في محاولته هذه. فبعد أن بين أن العياشي توصل إلى إيجاد عنصرين في الإيقاع هما: 1- عنصر مقصور خفيف ويستغرق من الوقت قدر وحدة قيمة. 2- عنصر ممدود ثقيل ويستغرق من الوقت قدر وحدتي قيمة. وأعطى كلا منهما ترقيمًا موسيقيا كما أعطى لبعض العناصر الأخرى تسمى هاضمة ومهضومة ترقيمًا خاصًا؛ وهذه الأخيرة هي المنبرة وغير المنبرة، التي أشار اليها هو الأول. يقول إن العياشي، وهو ما يمتاز به عليه «أعطاها قيمة مظبوطة إذ المنبّرة عنده تساوي وحدة قيمية ونصف وحدة قيمية، بحيث أن: المقطع القصير = 1، والمقطع الطويل = 2، والمقطع الطويل المنبر= 5،2، والمقطع القصير غير المنبر= 5،0». ولذلك لا يجد بن سلامة غير أن يستعمل «ما وصل اليه العياشي من الاستنتاجات التي هي أضبط مما وصل اليه الخليل». ولا يتردد في القول بأنه «يمكن تطبيقها حتى على النثر وذلك في انتظار إيجاد مقاييس مضبوطة عن طريق الآلة وخاصة مسجل الذبذبة بأشعة مهبطية Oscilloscope cathodique المنسق مع ضابط الصوت Sonomètre أو غيرهما من الآلات الجديدة التي وضعت لقياس الإيقاع» (ص 94).

ويبدو لنا أن هناك شبه خلط في هذا الكلام بين دراسة المقاطع في حد ذاتها وتواترها في أساليب الكتّاب ربطًا بطول الجملة أو المعنى لديهم أو التنفس وما إلى ذلك من الإحداثيات الأخرى وبين دراسة الإيقاع في ذاته في الشعر. والاستظهار بأسماء الآلات المستخدمة في قياس الذبذبات

[1] "اللغة العربية ومشاكل الكتابة".

وغيرها من عناصر الصوت لا يكفي لفهم إيقاع الشعر العربي القديم كما صوره عروض الخليل، لأن هذه المعرفة بالعروض وبقوانين اللغة العربية شرط أسبق للقياسات. فالخليل لم ينطلق من القياسات، ولم يعوزه تخيّلها لو أراد، ولكنه انطلق من فهم سليم لقوانين اللغة واستقراءات للغة الشعر ونظام الحركات والسواكن فيها وصوّر أجزاءه وما يحدث فيها من تغيير أو ثبات في جميع حالات البيت في القصيدة وفي كل مواقع تلك الأجزاء منها.

ولذلك، فإن التطبيقات التي أخذ فيها بن سلامة حول طه حسين كمرجع نصي والمسعدي والشابي هي مجرد حساب مقاطع بين كل جملة وجملة أو كلمة وكلمات ورصد لصفة تلك المقاطع.. وهو يسمي ذلك إيقاعات. وما أبعد الإيقاعات عن هذه التسمية. بل حتى السجع العفوي يسميه «إيقاعًا» و«موسيقى» (ص 97)، ويتحدث عن «توازي الكميات الإيقاعية» عند العرب القدامى كأنما هو شيء بغيض تخلص منه المحدثون!

وإذا كانت مفاهيم العياشي نفسها غير متفق على سلامتها في نظر بعض الدراسات النقدية التي عرضت لنظريته[1]، فكيف بهذه البناءات الإيقاعية التي بناها بن سلامة من خلال نصوص شعرية يرغم القارئ إرغامًا على أن يرى فيها معه «إيقاعات تونسية»؟

ولا يكتفي بالشعر الفصيح حتى يتجاوزه إلى العامي استنادًا إلى رأي محمد العياشي في أن العامية التونسية فقدت المقطع المقصور تمامًا وأصبحت تقوم على المقاطع الممدودة.. والابتداء بالساكن خلافًا للفصحى؛ إلى أن يقول معه «والدليل على أن حركة الإيقاع تخضع في تركيبها الى مبادئ اللغة ومقتضياتها هو استحالة استعمال إيقاعات الشعر الفصيح في الشعر الملحون مع اللّهجة العامية التونسية وذلك لأن المقطع المقصور في هذه اللغة مفقود تمامًا. فاضطر الشعر إلى استنباط إيقاعات أخرى تتلاءم مع لغتهم».

ويشرع بن سلامة إثر ذلك في تطبيق فكرة الخليتين الإيقاعيتين: (فا)[2] و (فال) بتسكين اللام - عند العياشي - على الشعر، دون إدراك بأن الإيقاع

---

[1] السلامى، فى دراسته المتقدمة.

[2] فى الأصل (فما) ؟

مستحيل فهمه في كل خلية منهما. وكان الأسلم ربما استعمال عنصري الإيقاع، لأن الإيقاع الواحد في الخلية الواحدة من الخليتين اللتين ذكرهما لا يتجسم، بل وحتى فيهما معًا. فالحديث يكون لو قلنا إن الإيقاع يتكون في الوحدة الافتراضية التي تكرر لتجسيمه وتتكون من نواة أساسية أو من سبب كما يقول الخليل ومن مقاطع كما يقول العروضيون المحدثون.

ونجد بن سلامة يقول بعد تقرير دور الخليتين [(فا) و (فال) بتسكين اللام] «وليس من الصعب التكهن بطبيعة الحركة في جملة تكون مبدؤها بساكن وعلى مقاييس في مثل هذه الحدة. وليس من الغريب أن نجد الشابي يكثر من استعمال الخبب (في اصطلاح العياشي) الذي أهمله الخليل ولم ينتبه اليه نظرًا الى أن العرب تستعمله كثيرًا وان الحركة الإيقاعية المستعملة، لا تتناسب كثيرًا مع الايقاعات من نوع (فا) و (فال)، وليس غريبًا أيضًا أن يكون الحصري الإفريقي هو الذي وفق في وزن الخبب (في اصطلاح العياشي) وأبدع في قصيده المعروف (يا ليل الصبّ) أما الشابي فقد استعمل الخبب في قصيدته:

خُلقت طليقًا كطيف النسيم وحرّا كنور الضّحى في سماه»

ثم يقول: «انظر تتابع الساكنين في آخر البيت الى جانب استعمال الخبب. أما إذا كتبناه على حسب ما رآه محمد العياشي وسماه الروي المقلوب الساكن مع الختم العاري فيصير البيت:

أسْ خُلقت طليقًا كطيف النسيم وحرّا كنور الضّحى في سمَا

تغرّد كالطير أين اندفعت وتشدو بما شاء وحي الإلاه»

يقول بن سلامة: «وقد يمكن أن يكون دليلا آخر على نوع من الابتداء بالساكن الذي لا تعرفه الفصحى، زد على ذلك، فإن قافية الهاء الساكنة موجودة في عدة قصائد (ما يقرب من ست عشرة قصيدة). أما القصائد التي تنتهي بساكنين فهي عديدة أيضًا (أكثر من ربع ديوانه)».

وقد رأينا بحر الخبب عند العياشي والذي جعل منه - خلافًا للعروضيين القدامى - أصل البحور التي اشتقها في أهراماته، وهي التسمية المقابلة لداوئر الخليل، فضلا عن بحور الخليل نفسها. وبينّا أن هذا التوليد الذي صنعه العياشي للعروض من الخبب هو محض تصنع نظري وليس مبنيًا

على أسس موضوعية من كلام العرب ولا على تأريخ دقيق لأصل الأوزان.

د) تحقيق نصوص

منهاج البلغاء

إن أحد أهم الأسباب لما عرفته الدراسات العروضية في تونس وفي العالم العربي عمومًا من تطور هو ظهور نصوص جديدة كانت في حكم المفقودة، أو ظلت حبيسة كغيرها في خزائن المخطوطات ولم تكن لتطالها في السابق أيدي الباحثين. من ذلك كتاب القوافي للاخفش وكتاب الجوهرة للجوهري. وكان لظهور كتاب القسطاس للزمخشري أهميته البالغة، وخاصة للتعليقات المهمة على حاشيته من أحد علماء العروض الذي دوّن عليه إشارات وإضافات مهمة من كتب عروضية معظمها لا يزال مفقودًا ككتاب العروض المنسوب للعروضي، أبي الحسين أحمد بن محمد النديم[1].

وفي تونس، تجدر الإشارة إلى كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (المتوفى بتونس في 684 هـ/ 1285 م)، والذي كان لتحقيقه عن نسخة فريدة أصلها بمكتبة جامع الزيتونة العريقة، أثر كبير في توجيه الدراسات العروضية نحو آفاق البحث عن التأثير اليوناني في المفاهيم العروضية عن طريق أرسطو خاصة[2]. تلك المفاهيم التي يعرضها حازم بشكل مختصر مع الأسف، نظرًا لإفراده إياها في كتاب آخر له بالتفصيل[3]؛ ولكن لم يصلنا للأسف هذا الكتاب المومأ اليه، كما أن المختصر الذي عرضه في المنهاج[4] لم توف به النسخة الموجودة نظرًا لنقصها وسقمها في بعض المواضع.

---

[1] انظر الدكتور المنجى الكعبى، رحلة تحقيق فى مخطوط مجهول.

[2] انظر مدخل المنهاج للمحقق، ص 98.

[3] انظر المدخل للمحقق، ص89، والمنهاج ص259 س6. يقول: «ولاستقصاء الكلام في صناعة العروض.. فرغت له في موضع خاص بصناعة العروض، فمن هنا يعرف تفصيل هذا المجمل».

[4] ص 226 - 286.

وأول من نبّه إلى هذا القسم حول العروض في كتاب حازم القرطاجني الدكتور عبد الرحمن بدوي[1]. وتوالى التعريف بآراء حازم في أوزان الشعر على أيدي معظم الدارسين في المشرق العربي وفي المغرب العربي، من أمثال شكري عياد في مصر ومحمد العلمي في المغرب.

ويمثل حازم القرطاجني في الحقيقة المدرسة الأندلسية، وإذا أردنا أن نقول المغربية أو التونسية بالذات في الأدب والبلاغة ونقد الشعر، وهو يمثل حلقة في سلسلة كبار كتاب الغرب الإسلامي في هذا المضمار والذين يأتي على رأسهم ابن رشيق لشهرته وشهرة كتابه العمدة.

وقد أبرز محمد الحبيب بلخوجة، محقق المنهاج، أهمية التأثير اليوناني في دراسة حازم ولخص في مدخل تحقيقه المسائل التي عرض لها حازم. ومما تجدر الإشارة اليه من آراء حازم في العروض إنكاره أن يكون وزن الخبب من وضع العرب. وقد تقدم لنا أن العياشي يبني أهراماته الإيقاعية كلها على الخبب ويعتقد أنه أصل الأوزان. وهنا نصحح ما لاحظه المحقق خطأ من أن حازم القرطاجني «يسكت عن المتدارك»[2]؛ والواقع أن المتدارك هو الخبب في بعض تسمياته.

والطريف أن حازم القرطاجني بحث مقومات الأوزان من أسباب وأوتاد ودوائر، واخترع مسمّيات خاصة وضع لها من نفسه مصطلحات، من ذلك العمود والأقطار، ويقصد ما يسميه العروضيون الفاصلة الصغرى والكبرى[3]، والركن في القافية. ويتناول حازم الزحاف والعلل جملة، غير مفرق بينها على عادة العروضيين. ويغلطهم في الخزم، إذ ينكر الزيادة التي لاحظوها في بداية بعض الأشعار[4].

ومن مهم كلام حازم القرطاجني في الأوزان اعتقاده بأن الأوزان «تختلف مجاريها فأعلاها درجة الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل

---

[1] في كتاب "إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين". انظر خاصة ص 86، 87، 90.

[2] مدخل المنهاج ص 104، وقارن بما ذكره المؤلف نفسه في ص 248.

[3] المنهاج، ص 243.

[4] المنهاج، ص 262-263.

وأن مجال الشاعر في الكامل أفسح من غيره؛ ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. أما المديد والرمل ففيهما لين وضعف وقلّما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب؛ وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى، وقد نبّه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد. أما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان جزلا. أما السريع والرجز ففيهما كزازة. أما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تُستحلى الأعاريض بوقوع التركيب الملائم فيها. وللهزج حدة زائدة مع ما فيه من سذاجة... أما المجتث والمقتضب فهما يجمعان بين الحلاوة والطيش والمضارع ففيه كل قبيحة ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب وإنما وضع قياسًا..»[1]، ويتابع القرطاجني بعد قليل «وللمديد رقة ولين مع رشاقة، وللرمل لين وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء».

والذي يبدو من خلال دراسة الأوزان عند حازم القرطاجني وأثره في الدراسات العروضية الحديثة أن أحدًا من الباحثين لم يوضّح ما عبر عنه صاحب المنهاج باختلاف مجاري الأوزان، ولا علل سبب هذا الاختلاف إيقاعيا، وهو ما يهمّنا هنا، لأن الدراسات الإيقاعية الجادة معظمها ركزت نظرها على طبيعة الأوتاد في الأوزان واختلاف إيقاعها بحسب اختلاف الوتد من حيث كونه مجموعًا أو مفروقًا، ومن حيث موقعه من الجزء وموقع الجزء من الشطر في حال ازدواج البحر من جزءين. وهي نظرية فايل أو هي ملاحظات فايل على تركيب دوائر الخليل وما توحي اليه من موقع الوتد في مجموعات بحور في تلك الدوائر وهي النظرية التي شاطره فيها أكثر من باحث ومنهم محمد العلاوي، كما رأينا فيما تقدم.

وإذا كنا سوف لا نتحدث عن حالة أبحر الدائرة الرابعة التي تمتاز بوجود الوتد المفروق في تركيب تفاعيلها، وما يطبعها من خفة وسرعة لا تناسب الشعر الفخم الرصين في القصيد، بالمفهوم القديم، فإن بحري المديد والرمل اللذين أشار اليهما بصفة خاصة فايل ومن تابعه (بلاشير والعلاوي) إنما شذّا في كلام العرب عن طبقة الطويل والبسيط وكذلك الوافر والكامل

[1] المنهاج، ص 268 .

بسبب ما لاحظه فايل عليهما حول موقع الوتد من أجزائهما. وهو عين ما أدركه بحدسه وربما عبر عنه حازم بطريقته في كتابه هذا، وبصورة مفصلة في كتابه العروض المفقود حول «مجراهما» الإيقاعي من حيث القوة. فمفهوم القوة حاضر في وصف حازم لما بين البحور من تفاوت. ومن الأكيد أن ذلك راجع إلى الوتد، لأهميته المعلومة لدى جميع العروضيين المبرزين وليس لدى حازم فقط.

فإلى هذا الحد أنارت بعض دراسات المستشرقين مواقف العروضيين القدامى ممن أدركوا أسرار الوزن وحاولوا كل حسب اجتهاده ومصطلحاته التعبير عنه ومقاربة مفاهيمه الدقيقة.

الأرموي

إن اهتمام المستشرقين المبكر بالكتب الموسيقية العربية وضعهم قبل غيرهم أمام ضرورة نشرها والتعليق عليها وترجمتها، لما فيها من معلومات هامة حول النغم والإيقاع ولما تمثله من محاولات طريفة لتدوين تلك الإيقاعات والأنغام. ومن أبرز من وقف جهوده على نشر ذلك التراث الموسيقي والنغمي الزاهر والتعريف بفنونه البارون الفرنسي ديرلنجي[1] D'Erlanger ، الذي استقر في تونس، وكوّن ما يشبه النادي العلمي لدراسة الموسيقى العربية؛ وإليه يرجع الفضل أولا في ترجمة ونشر كتاب الأرموي، ذلك الكاتب البغدادي الذائع الصيت في عصره (القرن الثالث عشر المسيحي)، والذي يدين المتأخرون للكثير من معلوماته في الرسالة الشرفية له وكتاب الأدوار له كذلك، حول الألحان والأنغام وآلات الموسيقى والكيفيات التي عرفتها الحضارة الإسلامية لتدوين تلك الألحان والأنغام. وهما الكتابان اللذان أعاد فؤاد سزكين نشرهما بالتصوير الشمسي عن المخطوط الأصلي بتركيا.

فمن هذه الزاوية تكون تونس قد أسهمت عن طريق بعض العلماء المقيمين بها كديرلنجي وغيره في نشر عدد من الكتب المعتبرة في العروض

[1] D'Erlanger (R.), *La musique arabe*, t. IIIe, I. *Aš-šarafiyya*... II. *Kitāb al-Adwā r*, Paris 1938.

والموسيقى، والتي كانت بمثابة المنجم الزاخر بالمعلومات بالنسبة إلى أجيال الدارسين والباحثين في العروض والموسيقى.

وقد رأينا من بين الدراسات التونسية دراسة السلامي التي تحيل إلى كتاب الأرموي في أكثر من مرة، حيث يستقي منه أكثر من تعريف في مجال الموسيقى والنغم، وأكثر من رأي للعلماء السابقين حول الوزن والنقر والإيقاع، وغير ذلك من المصطلحات والأوزان المشتركة بين الغناء والشعر كالرمل والهزج..

وأقدم وأوسع من أفاد من الدارسين المحدثين من مؤلفات الأرموي الأب خليل أده اليسوعي في مقاله عن إيقاع الشعر العربي الذي عرضنا له في موضعه من هذه الدراسة بالتعريف والتحليل.

المخطوط العروضي المجهول المؤلف من القرن الرابع

ظل التطلع إلى أقدم الكتب التي ألفت في العروض، وخاصة الأقرب عهداً من عصر الخليل، مطمح الباحثين للوصول إلى حقائق هذا العلم كما جاءت في تعليم المعلم الأول، بعد فقْد الكتاب المنسوب له في هذا الفن. ولا يزال ما دوّنه ابن عبد ربه في العقد الفريد هو الأقدم بين المدونات العروضية، ويأتي بعده بالخصوص كتابان، أحدهما كتاب القوافي، وهو كتاب جزئي للأخفش، والثاني كتاب الجوهرة لإسماعيل الجوهري صاحب الصحاح، وكلاهما من الكتب المهمة في العروض وخاصة كتاب الجوهوي.

ولكن العروضي صاحب المخطوط المجهول وكذلك أستاذه الزجاج، هما من بين أهم المصادر في الكتب اللاحقة، حسب النقول الكثيرة عن أحدهما على الأقل، وهو الزجاج. ولكن لم يكشف خبراء المخطوطات عن تآليفهما في العروض ولا حفظت المدونات المتأخرة شيئًا ذا بال من أقوالهما في مسائل هذا العلم، إلى أن وقع الكشف في مخطوطات المرحوم حسن حسني عبد الوهاب بعد وفاته عن كتاب عروضي هام، مجهول العنوان والنسبة، يشيد صاحبه في مقدمته بأستاذه الزجاج؛ والكتاب بالغ الأهمية لقدمه، كبير الحجم نسبيا، غزير العلم، واضح التبويب والتصنيف.

هذا الكتاب وجد مكتوباً على ورقته الأولى، في ما يشبه الإشارة إلى عنوانه الساقط من الغلاف، ما يلي: «هذا كتاب ألفناه في علم العروض وشرح أسبابه وأوتاده..». وفي أول محاولة لنسبة الكتاب عزاه بعضهم إلى مؤلف مظنون هو الزجاجي، لأنه الأشهر من بين تلاميذ الزجاج في ميدان العروض. ثم وقع تجاوز هذه النسبة إلى ما هو أصح منها كما سنرى لاحقًا في أخبار هذا المخطوط.

وكان هذا المخطوط موضوع دراسة من قبل عدد من الباحثين منذ وقت مبكر من دخوله في رصيد دار الكتب الوطنية بتونس. ويعتبر الحبيب الشعبوني (من تونس) أول من تناوله بالدرس مع تحقيق مقتطفات منه، في نطاق شهادة الكفاءة، ولكن دون أن يوفق الى منهج سليم في نسبة الكتاب، بل نسَبه خطأ الى الزجاجي على تقدير الفهرسة القديمة للكتاب بالمكتبة الوطنية، وعدّه كتابه المفقود "المخترع في العروض والقوافي"، وربما يكون الباحث قد ذهب الى ذلك بناء على رأي أستاذه المشرف (عبد القادر المهيري)، والذي قد تكون اللجنة العلمية التي وقفت على فهرسته لهذه المكتبة قد أخذت برأيه في نسبة الكتاب وتحديد عنوانه.

وممن اهتموا بعد الشعبوني بهذا المخطوط، جلول عزونة (من تونس كذلك)، والذي وإن يكن من غير أهل الاختصاص في العربية وآدابها، لكن اهتمامه بالأدب الفرنسي المقارن من خلال حركة التجديد في الشعر العربي في العصور الوسطى، جعله ينكب على ما وجده في هذا المخطوط من الأوزان المخترعة التي جاءت على غير عروض الخليل، والتي نقل صاحب الكتاب قدراً منها؛ مما مثل أمام الباحث منجمًا للمقارنة بينها وبين الأوزان المجددة في الشعر الأوروبي الوسيط المعروف بـ (التروبادور) في إسبانيا وفرنسا، الذي يقع في دائرة اختصاصه.

لكن عزونة، لم يتوقف طويلا عند تحقيق نسبة الكتاب وعنوانه، واكتفى بمسايرة رأي اللجنة التي قامت بفهرسة المخطوط أوّلا مع الاطمئنان إلى ما توصل إليه الشعبوني قبله.

وبعد نحو عقدين من الزمان تناول المخطوط نفسه الدكتور جعفر ماجد لينشره بنسبة غريبة وبغير مسمّاه المعروف لدى المهتمين قبله بالكتاب،

لأسباب شرحها فيما بعد عندما انكشفت قضيته معهم، دون أن يبرر تعمّده إغفال مصدر المخطوط بالمكتبة الوطنية التونسية التي توصل منها بنسخة منه، وهي النسخة التي اعتمدها لتحقيق الكتاب. وقد كشف عن ذلك الدكتور المنجي الكعبي في نقده للتحقيق، في مقال مطول، نشره في سلسلة من عدة حلقات تحت عنوان "صنعة الشعر للسيرافي. غلطا"، إشارة الى النسبة والعنوان اللذين ظهرا بهما المخطوط. وتولّى الناقد في مقاله ذاك بيان غلط المحقق في نسبة الكتاب الى من نسبه اليه وبيان الوهم الذي حصل له في تقديره أنه كتاب للسيرافي، وأنه أحد كتبه المفقودة بعنوان "صنعة الشعر والبلاغة"، وأنه سقط منه جزء "البلاغة" وبقي جزء "صنعة الشعر"!. وأحدث نشر هذا الكتاب من المفاجأة والاستنكار على صاحبه ما أحدث في الأوساط العلمية والثقافية. واستمرت الحملة على المحقق عدة أشهر حتى اضطرته تحت ضغط الناشر - فيما يبدو - الى سحب كتابه من الترويج والاعتذار عن نفسه، ثم تولى إعادة الكتاب في شكل طباعي ملفّق، شمل تغيير المقدمة واستدراكات بآخره، وهي أكثر ما أشار اليه الكعبي من تصحيحات عليه.

وكان الكعبي أشار كذلك الى اضطراب في صفحات المخطوط وتقديم وتأخير في بعض أبوابه وسقوط فقرات منه دون أن يتفطن إلى ذلك كله المحقق أو غيره، إضافة إلى نقص في الفهرسة والتعليقات.

ولم يكد النقاش يطوى في تونس حول هذا الكتاب حتى ظهرت طبعة جديدة منه ببيروت أيضًا لناشر آخر، بعناية هلال ناجي والدكتور زهير غازي زاهد (من العراق). ولم يخف على أحد نزول هذه الطبعة الى السوق بشكل متسرع لاستغلال الضجة التي أثارها الكتاب. وبين الكعبي الذي بادر الى نقدها ما استفاده المحققان العراقيان من تصحيحاته للطبعة المتقدّمة من الكتاب رغم تجاهلهما للموضوع في مقدمتهما. وكشف مع ذلك عدم صحة مزاعمهما حول نسبة الكتاب إلى أبي الحسن العروضي دون تثبت من شخصية المؤلف الذي جاءت كنيته في الكتاب بغير تلك الكنية؛ ونبّه الكعبي الى أن العنوان الجديد الذي اتخذه المحققان للكتاب، وهو "الجامع في العروض والقوافي"، ليس هو عنوانه الصحيح كما يوهمان القارئ بذلك في مقدمتهما.

واستدلّ الكعبي من خلال تحقيقهما على تعمدهما في مقدمة عملهما عدم الإشارة الى المعركة النقدية التي دارت في تونس حول المخطوط وتحقيقه والتصحيحات التي كانت له عليه ونشرت بالصحافة، واستبعد أن لا تكون بلَغتهما أصداء تلك المعركة كما بلغت غيرهما من المعنيين بهذا المخطوط في مصر والسعودية خاصة، كما تبين ذلك فيما بعد.

وما أن شاعت نسبة الكتاب الجديدة الى أبي الحسن العروضي حتى تلقّفها جعفر ماجد قبل أن تشيع وادّعاها لنفسه في مقال له بادر به للردّ على الكعبي، متخليًا عن النسبة الأولى للكتاب وعن عنوانه الذي نشره به أوّلا، دون أن يلقي بالاً للاعتبارات العلمية وخاصة حفظ حقوق غيره من المؤلفين.

أما من الناحية الموضوعية، فهذا المخطوط الذي وفّق الكعبي أخيراً إلى اكتشاف نسبته الصحيحة وعنوانه، هو كتاب أبي الحسين أحمد بن محمد العروضي الملقب بالنديم، الموسوم بعبارة أوّله وهي "هذا كتاب ألفناه في علم العروض"، ويعتبر من أهم الكتب العروضية الأصول التي ظهرت الى النور، وتتلخص أهميته في المعلومات القيمة التي ينقلها صاحبه عن أستاذه الزجاج، إلى جانب آراء للخليل نفسه واضع العروض واستدراكات عليه لبعض العلماء، كالأخفش وبزرج العروضي والناشيء الأكبر وغيرهم.

وقد اقتبسنا منه، في المدخل لدراستنا عدة فقرات تتضمن معلومات عروضية هامة تتعلق بموضوعنا وذلك أوّلا، للاحالة عليها في سياق مناقشة أصحاب النظريات الحديثة في العروض كلما تبين لنا اختلاف وجهة نظرهم عن وجهة نظر المتقدمين حولها، ومنهم صاحب هذا الكتاب؛ وثانيًا، غياب الإشارة الى غير قليل من تلك المعلومات في الكتب العروضية المتأخرة، مما أدى في تقديرنا بتلك الكتب الى انحراف بعضها عن الأصول الصحيحة لهذا العروض، وظهور قصور أصحابها عن إدراك مقومات الوزن وعناصر الايقاع في الشعر العربي؛ وثالثًا وأخيرًا، لإعادة الاعتبار الى مصطلحات العروضيين الأوائل، وخاصة تلك التي أهملت وشاع التعويض عنها بمصطلحات جديدة غريبة كل الغرابة أحيانًا عن ثقافتنا، فضلاً عن اضطراب مدلولاتها بين دارس وآخر.

هـ) ترجمة أعمال مستشرقين

ذكرنا أن الدراسات العروضية الحديثة تشمل كذلك ترجمة أعمال بعض المستشرقين ونقدها. وأهم ما وقفنا عليه من ذلك كتاب غويار، ترجمة المنجي الكعبي، ومقال فايل لمحمد اليعلاوي.

الكعبي

وربما يكون الكعبي أسبق من غيره في ترجمة كتاب عروضي بحجم كبير لأحد المستشرقين، لأنه يؤرخ لترجمته لكتاب غويار "نظرية جديدة في العروض العربي" بعام 1966، ولم يكتف بالتعريف به أو الاقتباس منه أو تحليله في مقالة على نحو ما هو معهود في أعمال غيره من الباحثين، رغم أهمية كل عمل في حد ذاته.

ولم يكن كتاب غويار معروفًا من قبل خارج أصله باللغة الفرنسية، إلا في القليل من الجامعات العربية، وانتهى تداوله من مناهج الدراسة وبرامج التعليم مع نهاية عهد الاستشراق التقليدي في الجامعات ومعاهد الدراسات العليا، مثلما كان الحال في تونس إلى أوائل عهد الاستقلال[1].

ورغم الملاحظات النقدية التي أبداها هارتمان وغيره على هذا الكتاب، وقد تحدثنا عن ذلك في موضعه، ظلت أهمية كتاب غويار في كونه يعتبر أقدم وأشمل كتاب في دراسة العروض دراسة موسيقية. فهو كتاب قائم من ناحية على ردّ الاعتبار للنظام العروضي الذي وضعه الخليل عن طريق تفاعيله ودوائره التي تمثل الأوزان التي تدركها الأذن العربية بالسليقة، وقائم من ناحية ثانية على مقارنة ذلك النظام التفعيلي بنظام جديد قائم على مقاييس موسيقية تتحرى تحديد أطوال المقاطع الوزنية وما يتخلل الايقاع من عناصر صوتية كالسكتة والوقف بسبب عوامل الزحاف والعلة؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحدد هذا النظام الجديد نوعين من أنواع الارتكاز العروضي في الوحدات الايقاعية، الارتكاز القوي والارتكاز دون القوي، وكلاهما ينصب على مقاطع دون مقاطع وفي مواضع من التركيب دون

[1] ذكر لنا أكثر من واحد أن كتاب غويار كان من الكتب المدرّسة في عهده.

أخرى، تبعًا لطبيعة الارتكاز في اللغة العربية وتحقيقا لما في النظم من إيقاع.

وظلت هذه الترجمة مطّرحة بالهيئة المصرية العامة للكتاب رغم التوصية بنشرها من قبل الدكتور طه حسين، الذي تقدّم الى الدكتور عبد الحميد الدواخلي بمراجعتها؛ ولكنها بقيت هناك معطلة لسنوات طويلة، لأسباب فنية تتعلق بنقل العلامات العروضية والرموز الموسيقية الكثيرة في الكتاب. وبعد ثلاثين سنة من الانتظار وتصحيح تجارب الطبع دون جدوى، أخذ المترجم الأمر بيده، فتولّى إخراج الكتاب بالكامل على حاسوبه الشخصي، مراعيًا رسم جداوله ورموزه العروضية والموسيقية تمامًا كالأصل، وسلّمه الى الهيئة على ورق (الكالك) للسحب عليه. وبذلك أنهى قصته كما حكاها في ذيل الكتاب.

وممن عاد إلى هذه الترجمة بالهيئة للاستفادة منها قبل نشرها دون أن يغفل الإشارة الى ذلك الدكتور سعيد بحيري والدكتور سيد البحراوي في كتابين لهما. ويبدو أن الذي لفت نظرهما اليها وغيرهما من الباحثين الدكتور شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي"، حيث جاء التنويه في الصفحات الأولى بالمنجي الكعبي الطالب التونسي بكلية الآداب بجامعة القاهرة الذي ترجم الكتاب وسلمه الى الهيئة المصرية العامة للكتاب لنشره.

وتشغل مناقشة الدكتور عياد لنظرية غويار جزءًا كبيرًا من كتابه. وقد جاءت تلك المناقشة في شكل استكمال لمعلومات الباحثين في العروض حول محاولات مندور ودعوته للقياسات الصوتية والموسيقية، ولبيان فكرة التعويض التي تحدُث بإنشاد الشعر والتي تأتي حسب رأي مندور لمعالجة قضية الزحافات والعلل التي تجسمها تلك التغييرات الملازمة وغير الملازمة للأجزاء..

وتعد نظرية غويار حول الارتكاز العروضي الثنائيّ القوة، إلى جانب ملاحظات فايل حول القيم الإيقاعية التصاعدية والتنازلية، التي اكتشفها للوتِد، بسبب نوعه وموقعه من التفعيل، أهمّ توجهين صحيحين يسجلان إلى حد الآن في تاريخ الدراسات العروضية الحديثة لتحليل إيقاع الشعر العربي وترقيمه موسيقيا.

وإذا كان فايل بالنسبة إلى الباحثين العرب أقرب للإفادة من دراساته العروضية بوصفه صاحب مقال "عروض" في دائرة المعارف الإسلامية التي تصدر باللغتين الإنجليزية والفرنسية ومن جيل المستشرقين المعاصرين، فإن غويار وإن لم يحظ باطلاع الشرقيين على نظريته بسبب اللغة ربما - عدا ما سجلناه من اهتمام مبكر به بفضل الأب اليسوعي خليل أده - فإن الترجمة التي قام بها المنجي الكعبي، وإن جاءت متأخرة نسبيا إلا أنها أثارت الاهتمام بها منذ ترجمتها، وأسهمت في لفت نظر الكثير من الباحثين العرب الى أهمية معالجات المستشرقين لقضايا العروض واكتشافهم لمواطن الارتكاز العروضي في الايقاعات الوزنية المختلفة، ومحاولاتهم المتنوعة لتحديدها بدقة في التفاعيل وفي البحور عامة، وأبرزهم في ذلك غويار الذي حاول لأول مرة ترقيمها بأبعاد موسيقية.

فغدت كل من ترجمة الكعبي لغويار وترجمة اليعلاوي لمقال فايل في دائرة المعارف الإسلامية من خلال عرضه والتعليق عليه أهم محطتين عرفتهما الدراسات العروضية مشرقًا ومغربًا في طريق تعميق فهمنا للعروض والإيقاع، وما الى ذلك من حقائق وأسرار حول علاقتهما بطبيعة اللغة والوزن في الشعر العربي.

وربما أسهمت هذه الترجمة في تصحيح الكثير من الأحكام الخاطئة التي لاحظناها في بعض الدراسات التونسية والعربية عمومًا حول تقدير غويار للخليل وللعرب عمومًا بشأن إدراكهم لعناصر الإيقاع في شعرهم وتوصلهم إلى وصفه وضبطه بموازين لغوية صرفية من صميم لغتهم، وفق معارفهم حول علم اللغة وعلم الأصوات والنغم في عصرهم.

اليعلاوي

أما مقال اليعلاوي حول "الدوائر الخليلية وحقيقة الإيقاع في الشعر العربي"، والذي يقوم على تحليل مقالة فايل حول العروض في دائرة المعارف الإسلامية، فإنه يلقى الضوء لأول مرة بالعربية على زبدة الدراسات العروضية في عالم الاستشراق وعلى جهود هذا المستشرق نفسه الذي يكرس مسيرة غنية من بحوث العلماء حول أوزان الشعر في اللغة العربية وغيرها

من اللغات الواقعة في محيطها اللساني.

ولم يكن بمتناول عامة الباحثين العرب الاطلاع على هذا المقال للمستشرق الألماني في غير لغته الأصلية أو في غير دائرة المعارف الإسلامية التي لا تصدر إلا باللغتين الإنجليزية والفرنسية. وقد يكون وجوده في مجلة الحوليات التونسية دفع بأكثر من باحث تونسي وغير تونسي (العلمي مثلا في المغرب) للاطلاع عليه والاستفادة منه. وقد بيّنا في موضعه من هذا الكتاب أهمية ملاحظات اليعلاوي على مقالة فايل؛ وقدّمنا بعض التوضيحات حول لزوم العلة في الأوتاد وعدم لزومها في الأسباب، وكذلك حول تمييز القدامى للوتِد وموقعه من الجزء وأثر ذلك على البحر في حالة الأوتاد الزوجية وفي حالة الأوتاد المنفردة، مما يدعم رأينا بوقوف العرب على حقائق الإيقاع وتحديده بمصطلحاتهم الخاصة بهم قبل تحديد فايل له بمصطلحاته الخاصة.

وقد عددنا مقال اليعلاوي هنا من قبيل الترجمة وإن لم يكن بالترجمة، بل هو قريب منها، لأنه يتولى التعريف بمقالة مستشرق من أهم من كتبوا في العروض. وسنشير إلى أهمية هذا الجهد التحليلي والنقدي، الذي قام به اليعلاوي، في قسم المقالات النقدية الموالي.

و) مقالات نقدية

اليعلاوي

نحيل هنا على التحليل الذي قدمناه حول مقال محمد اليعلاوي والإشارات التي سبقت اليه في أعمال بعض الجامعيين التونسيين. والذي نريد أن نسجله هنا كذلك هو أن هذا المقال يعتبر من أولى المحاولات التونسية في دراسة العروض من خلال الرؤية الاستشراقية، وبالذات من خلال أحد أهم من كتبوا من المستشرقين المحدثين في العروض. فأحد من يشهد لهم بالتضلع في دراسة العروض لأكثر من نصف قرن هو المستشرق الألماني قوتهولد فايل، الذي يعتبر التعريف به وبأعماله ونقدها من قبل أحد الجامعيين التونسيين في السنوات الأولى من نشأة الجامعة التونسية علامة

مميزة للتوجهات العلمية والمنهجية للدراسات اللغوية بهذه الجامعة.

ونذكّر بما قدّمناه سابقًا من أن اليعلاوي ينفى أن يكون الخليل استوحى تفاعيله ودوائره من مطارق الحدادين بالبصرة كما تقول الأسطورة.. بل إنه بناها على ملاحظة الإيقاع الذي يحدده الوتد في الجزء ومجموعة الأوتاد سواء اتحدت أو تزاوجت في الشطر، وأن الدوائر لم يصنعها الخليل عبثًا وإنما صاغها كما هي لملاحظة تجانس إيقاعات بحور الدائرة وترتيبها تصاعديا بحسب الأولية والكمال الإيقاعي. كما أن صاحب المقال خاض في موضوع الزحافات والعلل وقدّم توضيحات مفيدة وإن تكن محل نقاش ومراجعة لاختلاف وجهات نظر العروضيين اليها بسبب اعتبارات اصطلاحية أو شكلية. وقد قلنا إن "الوقع الصاعد" و"الوقع النازل" الذي يشير به الكاتب إلى الارتكاز العروضي لم يكن غائبًا عن أذهان العروضيين السابقين، وأنهم أشاروا اليه بألفاظهم ومصطلحاتهم وقربوه تقريبًا من أذهان معاصريهم بالألفاظ والشروح التي تناسب عصرهم. ويكفي الرجوع في ذلك إلى المخطوط العروضي المجهول الذي تحدثنا عنه وكذلك إلى آراء حازم القرطاجني في العروض للوقوف على حقيقة هذا الفهم السليم لدى القدامى حول الإيقاع وقوته بسبب نمط الوتد وموقعه وازدواجه أو تفرده.

السلامي

درس السلامي الايقاع في كل من الشعر والموسيقى في عمله الذي أشرنا اليه سابقًا. وتعتبر دراسته هذه لبنة جديدة في الدراسات الجامعية الحديثة حول موضوع اختلطت أسباب تمييزه عن غيره وهو الوزن، ومجهودًا محمودًا في سبيل توضيح القرابة في أمرين يتجلى فيهما الإيقاع كأوضح ما يتجلى، وهما الشعر والموسيقى.

وللسلامي في هذا المضمار مقالا مستفيضًا[1] حول "البناءات الإيقاعية في الشعر العربي". وهو بحث نشره في مجلة «الحياة الثقافية»، ومعظم ما به من معلومات ونقاش نجده قد ضمّنه عمله المقدم لشهادة الكفاءة في

---

[1] السلامي (رشيد)، البناءات الايقاعية في الشعر العربي، مجلة الحياة الثقافية، عدد 36-37، 1985، ص 164.

البحث. وقد أشرنا اليه سابقًا وعرضنا له في موضعه ضمن الدراسات الجامعية، لأهميته من ناحية الموضوع الأساسي الذي يشغلنا وهو العروض.

ونذكر هنا أن السلامي يذهب مذهب العياشي في ضرورة قياس الشعر قياسًا موسيقيا بحتًا استناداً إلى درجات ثلاث هي الثقل والخفة والسكون. ويبدو أن التكوين الموسيقي لكلا الرجلين غلب على الاعتبارات اللغوية عند كليهما فضلا عن اختلاف المنطلقات والمقاصد بين تفكير القدامى في وزن أشعار العرب وتفكير المحدثين. إذ قد بيّنا أن تبني أكثر من تصور لتجسيم الإيقاع في الشعر على الورق سواء بالترقيم الموسيقى أو بالتقطيع العروضي القديم أمر ليس فيه بأس على أحد، وأنه سواء لاحظنا الزحاف وما يحدث من جرائه من تغيير على صورة التفاعيل، أو اتخذنا لذلك التغيير علامات السكت والوقف ونحوهما فالأمر لا يدعو للخلاف، و كذلك فإنه سواء اتخذنا علامات مميزة على رأس الترقيم لملاحظة وقوع الارتكاز العروضي هنا وهناك على بعض المقاطع أو قلنا إن الأوتاد في الشعر كما يدل اسمها هي التي تمثل عمومًا مواقع القوة والاستقرار والشدّ أو الإرخاء للأسباب حولها، وتمنح بالتالي طبيعة الإيقاع للشعر، فالأمر لا يختلف إلا من حيث المصطلح؛ بدليل أننا نجد غويار نفسه وهو أول من فتح الباب للترقيم الموسيقى للشعر لا يتخلى عن العلامة العروضية في أوزانه للتفاعيل ولا عن العلامة المختصرة (يسميها العلامة المستعملة، ويقصد المستعملة عند المستشرقين) الرائجة إلى اليوم عندنا. كما أن فايل الذي رجع إلى آراء الخليل في الوتد بصفته النواة غير القابلة للانقسام، والتي تدور حولها حركة الأسباب لا ينكر ملاحظة الارتكاز العروضي الذي عيّنه غويار ومن نحا نحوه.

عزونة

وفي هذا القسم الذي خصصناه لاستعراض الدراسات التونسية الحديثة في العروض في باب المقالات نسجل البحث الذي نشره جلول عزونة في مجلة الحياة الثقافية[1].

---

[1] عزونة، (د. جلول)، ما القديم وما الجديد فى الشعر العربى؟ مجلة «الحياة

هذا البحث يفتقر في الحقيقة إلى ثقافة عروضية لدى صاحبه[1]. ولو كانت هذه الثقافة متوفرة لكان بإمكان الباحث أن يتجنب ما وقع فيه من أحكام غير صائبة حول مفاهيم عروضية تعود إلى أوائل القرن الرابع. فهذا المخطوط المنسوب للزجاجي خطأ، وهو الذي نوهنا به في مدخل دراستنا وأشرنا إلى ظهوره أخيراً في طبعتين متلاحقتين والذي لا يعدو - كما بيّن التحقيق حول مؤلفه أخيراً - كونه كتاب أبي الحسين العروضي النديم، هو مخطوط فريد يشكل في حد ذاته منجماً من المعلومات العروضية كما استقرت بعد أكثر من قرنين من عصر الخليل.

ويبدو أن اختصاص عزونة في الأدب الفرنسي وحرصه على وجود علاقة بين بعض أشكال الشعر الأوروبي في العصور الوسطى وبين بعض أشكال التجديد في الشعر العربي قبل ذلك هو الذي أوحى اليه بالتقاط بعض الإشارات في هذا المخطوط، ومنها التعييب على الخليل حسب دعوى بعضهم لقصوره عن حصر كل أوزان الشعر في دوائره، أو لاعتراضه على أوزان دون أوزان من باب التعصب للقديم.

ولكن المقال رغم لهجة السخرية التي اتخذها صاحبه من العروض التقليدي ومن الخليل ومن صاحب المخطوط وأستاذه الزجاج لا يخلو من فائدة. إذ يعد أول مقال يلقي الضوء في بحث منشور على ذلك المخطوط ويكشف عمّا فيه من نظرات طريفة وعما ينفرد به من شواهد قديمة ومعاصرة تقوم دليلا في جانب المؤيدين لوجود شعر خارج «عروض» الخليل.

ولكن عزونة لم يفرق بين العروض بمفهومه الخليلي وعموم الوزن أو الإيقاع في الشعر. فمؤلف الكتاب نفسه يعلم - والخليل كذلك بالأحرى - أن الشعر الموجود والممكن الوجود أكثر من أن يحصيه ميزان ولكن العروض شيء وعموم الأوزان شيء آخر. فالعروض يقتصر على استقراء الشعر المرويّ رواية صحيحة ثابتة وموثّقًا من حيث اللغة، أي مطابقة لغته لخالص لغة العرب كما تجلت قبل الإسلام وفي القرآن من خلال لغة قريش الغالبة على جميع لغات العرب. ولذلك فالنزاع حول العروض هو نزاع تقليدي

الثقافية». أكتوبر 1976، ص 44 - 55.

[1] يعرف بنفسه فى آخر المقال بأنه ناقد أدبى وكاتب قصص.

حول ما هو من لغة العرب وما هو من غير لغة العرب، ككلام المولدين وغيرهم من اللغات الحادثة بعد انتشار العرب بالإسلام في جميع الأقطار. ودون تقليل من أهمية أشعار المولدين أو غيرهم ممن باعدت أساليبهم وإيقاعاتهم أساليب العرب وإيقاعاتهم الأصلية، فإن علم العروض يختص بطبقة معينة من الشعر ولا يحصر جميع الإيقاعات أو يتكلم فيها بتحسين أو تقبيح. ولذلك فكون الشعر العربي، بالمعنى الأوسع لكلمة العربي أصبح يشمل من الأوزان ما يخرج عن دوائر الخليل ويشمل حتى المهمل من البحور التي تحتملها دوائره، هو أمر وارد ملاحظته في جميع العصور والأمصار؛ ودراسته بالمقارنة مع العروض الخليلي أو دراسته على حدة أمر محبّذ ولا يعترض عليه ذو عاقل يقدّر ما للتطور من أحكام وبواعث.

وأصبح معلومًا بعد النقاش الذي دار حول ذلك المخطوط إثر نشره أن الباحثين السابقين الذين اطلعوا عليه أو درسوه من بعض النواحي أو درسوه في جملته لم يتفطنوا إلى شيء من النقص والاضطراب الواقع في أبوابه وتداخل أوراقه، وهو الأمر الذي كشف الكعبي عنه في التحقيقين التونسي والعراقي اللذين ظهر بهما المخطوط في وقتين متقاربين جدّاً.

ماجد

ومن المقالات التي تدخل في نطاق دراستنا، مقالة لجعفر ماجد نشرها في مجلة علامات السعودية[1] بعنوان "في الإيقاع العربي وموسيقى الشعر"، وهو عنوان أصبح متداولا بكثرة إلى حد الابتذال في الكتابات العروضية الحديثة دون أن يكون في جميع الحالات مفيدًا أو حافلاً بالأفكار المفيدة حول الإيقاع، فضلاً عن الجهل الواضح أحيانًا لدى أصحابه بأبسط المبادئ الموسيقية.

وفي هذا المقال يسجل جعفر ماجد وعدًا على نفسه، بمناسبة إشارته إلى دوائر الخليل، التي يصفها بالاكتشافات المذهلة، بأنه سيعود إلى الحديث

[1] جعفر ماجد، في الايقاع العربي وموسيقى الشعر، علامات، ج 9 م 3، سبتمبر 1993 ص 201 -211.

عنها «لفك رموزها في فصل لاحق»[1].

أما سائر المقال فهو عبارة عن جملة من الخواطر وردت على شكل تساؤلات وتوقفات على هامش استعراض ترجمة الخليل ومجموع من شعره نشره قديمًا حاتم الضامن وضياء الدين الحيدري في مجلة البلاغ البغدادية[2].

والحقيقة أن مقال ماجد يقع تحت عنوان فرعي هو "الأسس الفكرية والمنهجية لنظام الخليل"؛ فلا ندري إن كان له بقية، عدا ما وعد المؤلف بالحديث عنه في فصل لاحق. لأنه لا أثر فيه لحديث عن إيقاع أو موسيقى عدا ما طرحه من تساؤل حول ما إذا كان الخليل ألف كتابه المسمى بـ"النغم" في بعض المصادر وفي بعضها الآخر باسم "الايقاع"، وأحيانًا على أنهما كتابان منفصلان في مصادر غير هذه وتلك - قلت حول ما إذا كان هذا الكتاب أو الكتابان ألفهما الخليل قبل كتاب العين أو بعده.

ويأتي ذلك في ربط واضح بين عناية الخليل بالعروض المشتقة من عنايته باللغة أو العكس، أي عنايته بالمعجم تبعًا لعنايته بالشعر واستقرائه لمختلف موازينه. وأن هذه العناية جاءته في جميعهما من علمه بالحساب أو أتاها على قدر كبير من التوفيق والذكاء في كلا الفنين بفضل علمه بالحساب.

وقد عرضنا في المدخل لدراستنا لهذا الموضوع، أن علوم العصر في عهد الخليل كلها تفاعلت لتخلق من الخليل بن أحمد ذلك العالم المتميز في اللغة وعلومها وفي مقدمتها الشعر، وأن القصد لدى الخليل هو خدمة القرآن. فكان تدوين اللغة وتصنيفها لأنها المرجع في فهم كلام الله؛ وكان ينبغي تدوين الشعر وحصر موازينه لتصحيح رواياته، لأنه المرجع في الاستشهادات للغة من ناحية، ولأنه من ناحية أخرى مناط التحدي للعرب بإعجاز القرآن، إذ الشعر هو ديوانهم ومعدن بلاغتهم.

ويعرض صاحب المقال إلى أسئلة أخرى بقيت بتقديره بدون جواب، ومنها تساؤله عن عدم وصول كتابي الخليل إلينا سالمين. ويذهب ماجد (ص 207) إلى احتمال أن يكون ابن عبد ربه قد اقتبس من الخليل تسمية الفرش والمثال للباب الذي خصصه في عقده للعروض. وذلك أن هذه التسمية

---

[1] المرجع نفسه، ص 208، الهامش رقم 28.

[2] مجلة البلاغ، الاعداد 4-6، السنة الرابعة، بغداد 1973.

وردت في بعض الأخبار على معنى اسم كتاب العروض الذي ألفه الخليل، يقول الزبيدي[1]: «ثم ألف على مذهب الاختراع وسبيل الابداع كتابي الفرش والمثال في العروض، فحصر بذلك جميع أوزان الشعر..».

ولا بد من التعليق هنا من جانبنا على هذه التسمية، وهو أن صاحب العقد، وإن يكن اقتبسها من الخليل دون أن يشير اليها على أنها من خاص مصطلحاته أو تسمية كتابه، يجب أن نلاحظ أن الاستعمال شائع بها، على معنى تخصيص قسم للنظري (الفرش) وقسم للتطبيقي (المثال) كما نقول اليوم.

أما تقدير الباحث (ص 207) بأن: «لا شيء يثبت أن الفاصلة كانت من أدوات الخليل.. فابن عبد ربه لا يذكر من أجزاء التفاعيل إلا الأسباب والأوتاد، وما الفاصلة الصغرى إلا السببان المقرونان وما الكبرى إلا اقتران سبب (ثقيل) بوتد (مجموع)». فهذا إن كان على أساس ما استقراه من كلام ابن عبد ربه في العروض واقتصاره على «باب الأسباب والأوتاد»، فإن النظر في كلام ابن عبد ربه نفسه بعد ذلك يكشف بالعكس عن حضور مفهوم الفاصلة في كلامه. وذلك على الأقل بمناسبة حديثه عن التعاقب والتراقب، حيث يقول: «والتراقب بين السببين المتقابلين من فاصلة واحدة» (ص 429)، علمًا وأن مؤلف العقد تكلم عن العروض بشكل مختصر ولم يفصّل، ونجد الفاصلة موضوعًا قائمًا بذاته في أحد أقدم المؤلفات العروضية الأكثر اعتمادًا على تعليم المعلم الأول، وهو المخطوط الذي نشره ماجد نفسه[2].

ونقطة أخيرة نسمح لنفسنا بالإشارة اليها هنا وهي أن طريقة التقليب التي اعتمدها الخليل للكشف عن كلمات اللغة في معجمه ليست هي نفسها كما يقول ماجد التي اعتمدها لتوليد أبحر دوائره. وفي ذلك يقول (ص 208): «.. الدوائر التي هي من اكتشافاته المذهلة، وطبق عليها قاعدة التقليب التي طبقها على الحروف في حصر الكلمات وتأسيس المعجم، فكان

---

[1] المزهر، ص 81-82.

[2] وراجع ما تقدم حول هذا المخطوط في القسم الذي خصصناه للمؤلفات العروضية المحققة بتونس.

يتولد عن التقليب أشكال إيقاعية (بحور) منها ما نطقت به العرب ومنها ما لم يدخل في استعمالها»، ثم يقول بعد قليل مؤكدا نفس المعنى: «فالعرب لم تقل على كل البحور التي يولدها التقليب في كل الدوائر..».

وهذا لا يؤيده النظر فالأبحر في داخل الدوائر قائمة على مبدإ آخر مغاير تمام المغايرة للتقليب، هو مبدإ الفكّ، أو الانفكاك[1] و قد شرحناه وأشرنا اليه فيما تقدم في مدخل الدراسة، وإنما نشير اليه هنا لنبين العناية المتفاوتة التي وجدها العروض القديم في الدراسات الحديثة بتونس على أيدي بعض الباحثين.

الكعبي

وتحت هذا الاسم، لا نشير هنا إلا إلى المقالات التي نشرها الدكتور المنجي الكعبي مؤخراً (1996)، وجمعها في كتاب[2]، والتي تؤرخ لذلك النقاش الثري رغم بعض الجوانب غير العلمية فيه، والذي دار بين عدد من المعنيين بالدراسات اللغوية والعروضية في جامعتنا، والذي فتح الباب من جديد على فن لم يكن الحوار فيه أو فيما يصدر من كتبه يأخذ ذلك المجال من اهتمام بعض الصحف اليومية والمجلات أو يستقطب ذلك العدد المهم من المتدخلين بالنقاش.

ويمكن الخروج من مقالات الكعبي بأن تحقيق كتب العروض المخطوطة مثلها مثل كثير من المخطوطات، ليست من السهولة بقدر ما يتوقعه بعض المتسرعين في هذا العمل؛ فضلا عن كون نسخة واحدة من المخطوط نفسه غير كافية إذا لم يشفعها رجوع مكثف إلى مصادر عروضية مطبوعة ومخطوطة موثقة ومصححة بقدر الإمكان، مثلما فعل محقق كتاب القسطاس للزمخشري.

ويمكن الخروج كذلك من مقالات الكعبي بجملة من الإشارات التي تؤكد على أهمية كتاب أبي الحسين العروضي النديم، وخاصة بالنظر الى

---

[1] راجع المخطوط المذكور، ص خ 202 وما بعدها.

[2] "صنعة الشعر للسيرافي غلطا". انظر قائمة المصادر والمراجع.

المعلومات القيمة التي يقدّمها صاحبه عن تلك المعارك العروضية القديمة التي لم تحتفظ كتب تواريخ الأدب بشيء يذكر عن حدّتها وما كان يحرّك أصحابها من نزعات أو دوافع أو أنظار علمية. ولا نكاد نجد كتابًا غيره يحتفظ بذلك القدر الهام من احتجاجات المتناظرين واستشهاداتهم. وهو بعض ما يحفل به هذا الكتاب.

ويأتي عمل الكعبي في هذه المقالات ليعطينا صورة واضحة عن قديم وحديث اهتمام هذا الباحث بالعروض، سواء من خلال ترجمته - وهو طالب بالجامعة - لكتاب غويار، أو تحليله للضرورة في الشعر بسبب الوزن في كتاب من تأليفه عن الشاعر اللغوي النحوي الكبير القزاز القيرواني، أو أخيرًا وهو أستاذ بالجامعة من خلال نقده لما ينشر ويحقق من تراثنا العروضي.

غير أن هذا الاهتمام قد لا يُبرز بدقة موقفه من بعض المسائل العروضية المطروحة في الدراسات الحديثة، كاعتماد التدوين الموسيقي للإيقاع والوزن دون التفاعيل، وكاختلاف أطوال الحركات القصيرة وخاصة حركات الإعراب التي تفطن اليها من خلال دراسته لضرورات الشعر؛ ولكن عمومًا يمكن القول بأنه بقدر ما يترجم اهتمامه ذاك عن نزعته نحو المحافظة على عروض الخليل وعدم المساس بنظامه في جملته لحساب بعض النظريات الجديدة بقدر ما يعكس اهتمامه ،في الوقت نفسه، بالبحث المتقدّم في موسيقى الشعر وأوزانه من خلال الدراسة المقارنة لمختلف نظريات الإيقاع والوزن في الآداب الحديثة.



الباب الثالث

قضية الإيقاع الشعري

من خلال النظريات الحديثة

الإيقاع الشعري في النظريات الحديثة

منذ أخضع المستشرقون، في أواسط القرن التاسع عشر، أوزان الشعر العربي والفارسي والتركي وغيره من أشعار الأمم الشرقية للدراسات السائدة لديهم في علم الأصوات والموسيقى، والباحثون العرب يقتفون آثارهم لدراسة عروض الخليل في ضوء جديد، ولمعرفة ما إذا كان مثلا نظام المقاطع المعروف في لغات أخرى يصلح تطبيقه في الشعر العربي وبحوره.

ويذهب معظم أولئك المستشرقين الى أنه لم يكن شيء مما يسمى الإيقاع اليوم معروفًا بهذا الاسم في المؤلفات العربية القديمة، ولذلك يرمي أغلبهم العرب بجهل الإيقاع في لغتهم بمعناه العلمي الدقيق. وبلغ الأمر ببعضهم إلى اتهام العرب بعدم إدراكهم للإيقاع أصلا فضلا عن محاولاتهم الكشف عنه. ولولا وجود الاسم في العربية على معنى النغم أحيانًا، وأحيانًا أخرى على معنى التوقيع على الدف أو الطبل أو أية آلة أخرى من آلات الطرب والموسيقى، لعدّ جهل العرب بما يقابل لفظ «ريتم» أو «ريثم» عند الغربيين جهلا مطبقًا.

ورغم وجود أخبار متواترة في ترجمة الخليل حول معرفته بالإيقاع وتأليفه كتابًا فيه، وتأليفه كتابًا آخر كذلك في النغم - على بعض الأقوال - ورغم وجود أخبار كذلك تدل على علمه أيضًا بالموسيقى، يساور الشك معظم الباحثين في كون الخليل كان على أدنى علم بالايقاع، إذ لو كان عالمًا بالإيقاع بالقدر المناسب لما ألف عروضه بمقاييس لفظية صرفة سمّاها تفاعيل، وهي في ذاتها لا توحي بأدنى إيقاع، فضلا عن كونه لم يوفّق في تحليل عناصرها إلى أدنى تركيباتها المقطعية، للوقوف على حقيقة الايقاع ومجراه

في البيت أو في ما دونه.

وأوحى حديثهم ذاك لكثير من الباحثين المتأخرين بالتنظير لقصور العرب عبر نظامهم العروضي عن نقل ما تدركه أسماعهم من إيقاع، وبالتهجم على الخليل، ورميه هو نفسه بالفشل في التأسيس لهذا العلم الذي اخترعه لوزن الشعر،الى حدّ أن طبعه في نظرهم إلى الأبد بطابع الميزان اللفظي، فجاء عروضه أشبه بالدرس الصرفي والوصف السطحي للظاهرات الإيقاعية دون تدوينها تدوينًا موسيقيا.

ورغم تسليم بعضهم بأن الخليل لم يكن له ليقيس الأوزان بالمترونوم الذي اكتُشف بعده، ولا بالترقيم الموسيقى الذي اكتشف بعده كذلك بعدة قرون، لم يتردد جمهور الباحثين في تقرير أن العرب كان لهم فقط إحساس غامض بالوزن ولم يكن لهم أدنى تصور لمواطن الإيقاع، وذلك على أساس أن الإيقاع هو شيء غير الوزن، وأن كل وزن ليس بإيقاع، وكل إيقاع هو وزن أو لا يكون.

وقد تبين لنا فيما تقدم أن معظم الدراسات الحديثة انطلقت بهذا الاعتبار من ضرورة التفريق - الذي لم يكن واضحًا بتقديرهم في أذهان العرب - بين الميزان والايقاع، وتوقّفت دراساتهم بطبيعة الحال عند التماس معنى الوزن ذاته في تقدير العرب فلم يخرجوا به عن كونه مجرد تقدير كمي للحركات والسكنات في البيت، بدليل فك البحور بعضها من بعض في الدائرة، والتمثيل بعلامة للمتحرك والساكن بشرطة أو حلقة (ما يعبر عنه أحيانًا بالهاء أو الميم)، وكذلك بدليل حساب عدد الحروف في كل بحر.

وانطلاقًا من هذه الملاحظة السطحية انتقل أصحاب تلك الدراسات إلى التساؤل حول ما إذا كان الشعر العربي كميا أو كيفيا. فبعضهم ذهب في تصنيفه كالشعر الروماني واليوناني إلى شعر مقطعي كمي، وبعضهم إلى شعر نبري وبعضهم إلى شعر بين الكم والنبر، يأخذ من الكم بدون دقة تامة كالشعر الفرنسي ويأخذ من النبر بحسبان على بعض مقاطعه كالشعر الايطالي والشعر اليوناني القديم.

وهذا كله دون خوض عميق في قضية الإيقاع ووصف ملامحه في الشعر العربي، إلى أن ظهر إيوالد من بين المستشرقين، وأخذ يتلمّس قضية

الإيقاع أو النبر في إيقاع الشعر العربي في بحوث عديدة، وتلاه فرايتاخ الألماني الذي لامس الموضوع دون أن يحدد مقاييسه تمامًا. ثم تواصل البحث في تحديد الإيقاع بواسطة النبر الذي تخضع له التركيبات اللفظية في الشعر بمقتضى قانون داخلي وتواتر معين وقوة متفاوتة، إلى أن جاء غويار وكشف عن كل ذلك، وأفضى به البحث الى وضع نظرية متكاملة في الموضوع. ورغم أن هذه النظرية التي صاغها غويار في كتاب مطول لم تحظ بالرواج بين أوساط الباحثين العرب إلا أنها وجدت صداها في أبحاث مبكرة على يد محمد مندور، حين أولى الاهتمام للتوفيق بين النظام الغربي لتحليل الأوزان العربية وبين نظام الخليل الذي وضعه لمعرفة تلك الأوزان وقياسها بالتفاعيل والبحور.

ويعزو غويار الزحاف والعلة الى اعتبارات إيقاعية محضة، من حيث أنها لوازم لمراعاة الإنشاد والوقف والبدايات والنهايات (حالة الخرم والخزم في بداية البيت والتصريع والقافية في نهايتي الشطر والبيت).

ورغم نفور العرب عامة من تطبيق موازين الموسيقى، أو بعبارة أدق الترقيم العالمي للموسيقى على الإيقاع في شعرهم، إلا أن المغامرة خاضها أحدهم بشيء يبدو أنه لم يكن منه بدّ، وهو الثورة على التفاعيل القديمة ونظام التقطيع الخليلي، وتفوّق على الجميع في مغامرته تلك، ونقصد به الشاعر التونسي محمد العياشي في أوائل السبعينات، الذي اتجه نتيجة دراساته في فرنسا إلى تناول محاولة غويار ليكيّفها لاجتهاده الشخصي في فهم الإيقاع.

ولم تلبث المعارك، التي قامت حول موازين الشعر العربي وأفضلية قياسها بهذه أو تلك من الوسائل، أن تبلورت في ثلاث نظريات لخصها فاروق عمار في العناوين التالية: النظرية اللفظية والنظرية الموسيقية والنظرية الصوتية، ويقرر عمّار هذه النظريات كالآتي[1]: «وأهم النظريات في دراسة موازين الشعر العربي هي: النظرية اللفظية Théorie graphique، وهي التي اتبعها معظم علماء العروض منذ الخليل بن أحمد؛ ثم النظرية الموسيقية

---

[1] فاروق عمار، الشعر العربي المعاصر، دروس في العروض، المعهد الاعلى للتربية والتكوين المستمر 1987، السلسلة 3 و 4، تونس.

Théorie musicale، وهي تَعتبر أن الشعر والموسيقى يلتقيان في الإيقاع، ولذلك وجبت دراسة العروض على أساس قواعد الموسيقى. ومن أوائل واضعي هذه النظرية سيغني لانييه Signey Lanier في كتابه Science of English Verse، وقد تواصل الاهتمام بها مع كرول M.W. Croll في Music and metrics. ويمكن أن نعتبر محمد العياشي في كتابه "نظرية إيقاع الشعر العربي" من الذين تبنوا هذه النظرية وحاولوا تطبيقها على الشعر العربي؛ والنظرية الثالثة هي النظرية الصوتية Théorie acoustique، وهي نظرية اعتمد البحث فيها على أجهزة القياسات الصوتية العصرية، فحسب ولاك و وارن Wellek et Warren اتضح أن البحر الشعري يعتمد معطيات مادية هي Ton, puissance, timbre et mesure ويمكن قيسها، لأن لها خصائص مادية يمكن تسجيلها وتصويرها وهي Fréquence, amplitude, forme et durée ».

وقد بينا فيما سبق أن عمّار يرى أن التفعيلة المعتمَدة للوزن في النظام القديم ليست صالحة لتحديد الإيقاع بالنسبة الى الأذن العصية عن الذوق العربي التقليدي، ويقول في ذلك : «والتفعيلة هي وحدة القيس، غير أنها فعلا وحدة رديئة لأنها غير مساوية لذاتها في كل بحر بل هي وحدة متغيرة وذلك ما جعل القيس صعبًا لمن انعدم فيه الذوق الشعري والإحساس الغريزي بالإيقاع. ولعل اكتشاف اليونان أقرب إلى الذهن، إذ اعتمدوا القدم Pied وهي وحدة تعبر عن الامتداد وهو ظاهرة من ظواهر الإيقاع، وعليه سار الغربيون فيما بعد في ما سمي La métrique فكان البيت الإسكندراني 12 قدمًا Alexandrin: 12 pieds»[1].

وقد رأينا أن هذا الرأي لا يشاطره فيه الباحثون، ويعتبرون إمكانية اكتشاف كل قياس للأوزان العربية صالحًا، دون أن يقتضي ذلك إهمال نظام الخليل وتجاهل مقاصده في حفظ ملكة الوزن، ليس فقط عن طريق حفظ قوالبه اللفظية، بل وبسبب ملاحظة ما في تلك القوالب من تغييرات نوعية وحتمية أحيانًا، وأن علمها ضروري لتصحيح الرواية الشفهية أو الكتابية للشعر على النظام العمودي؛ دون أن يكون للعروض شأن بالموازين الشعرية

[1] المرجع نفسه .

الحادثة بتأثير اختلاف الإيقاع بحسب العصور أو تطبّع الأذن بإيقاعات أجنبية أو دخيلة من العاميات.

وكذلك، فإن الرأي الذي كان شبه سائد عن جهل العرب بالايقاع أو قصورهم عن التمييز بينه وبين الوزن تنفيه اليوم تلك المعلومات المؤكدة التي وجدت في كتب الكندي والفارابي وابن سينا والأرموي وغيرهم منذ كشفت الدراسات الموسيقية الحديثة عن مؤلفاتهم القيمة في هذا الميدان. وموافقات هؤلاء المؤلفين بين الشعر والغناء وبين الشعر والموسيقى لم تعد خافية، مما يفند النظرية السائدة بجهل العلماء المتقدمين للعلاقة بين الشعر والإيقاع. وهذا العلم لديهم وإن يكن الفضل أو بعض الفضل فيه للمؤلفات اليونانية التي اطلعوا عليها أو ترجموها، وللحضارات الأخرى التي نقلوا عنها شيئا من مفاهيمها الموسيقية والغنائية، إلا أن هذا كله لا ينفى أنهم أخذوا منذ وقت طويل يخوضون في البحث عن موازين الشعر من حيث تأثيرها في النفوس عن طريق ما تحدثه من إيقاع؛ وشَغلهم أمر هذا الإيقاع وتحديده سواء بنفس مصطلحات العروض القديم، كالبحث في جوهر الوتد في التفعيلة وموقعه بدءًا أو وسطًا أو طرفًا، أو عن طريق مصطلحات جديدة كما فعل حازم القرطاجني في القرن السابع أو بعض المحدثين كمندور وفايل وأبو ديب والعياشي.

أ) مناهج علم الأصوات والموسيقى في تحديد الإيقاع

إن التقسيم الذي صنف على أساسه علم العروض العربي، والذي يضع منهج الخليل ضمن النظريات اللفظية التي اعتمدت لوزن الشعر أو بالأحرى لبيان إيقاعه، ليس في الحقيقة بالتقسيم السليم، لأنه يضع الخليل في زاوية غير العارف بما دون الألفاظ في الشعر في حين علمه بالأصوات وبالنغم والايقاع ثابت. وهو، وإن لم يكن ليتنبأ بنظام صوتي على غرار النظام الحديث الذي يتخذ الأجهزة العصرية وسيلة لقياساته، أو أن يسلط نظام النوتة الموسيقية لتحديد مقادير الأوزان بأبلغ قدر من الدقة، بقي في حدود ما يمنحه علم الأصوات والقياسات الصرفية لغرضه من أجل مطابقة المسموع للمقروء أو المكتوب في الشعر، دون أن يتبحّر فيما ليس من علم

العروض، مما هو ألزم بالدراسات الصوتية المجردّة أو الموسيقية الخالصة. لأن الشعر ليس بالموسيقى؛ وإلا لما أدرك إنسان بيت شعر كما قال العياشي إلا بعد أن يكون أدرك خصائصها الموسيقية. وذلك لأن الشعر مداره الألفاظ وليس الأجسام الصلبة المصوته كالآلات النحاسية أو الوترية، وهذه الألفاظ يدركها السمع ويدرك حدودها وتغييراتها في حدود طاقة السمع العادية؛ وبذلك يفسر في الحقيقة عدم تمييز الأذن للزحاف لأنه تغيير لا تلحظه الأذن لأنه يتجاوز علوّ الذبذبات الصوتية التي تطالها. يقول الدكتور عصام النور في كتابه "علم الأصوات اللغوية"[1]: فالأصوات البشرية التي يقل ترددها عن 16 درجة في الثانية (أو هرتز) لا تسمعها الأذن البشرية العادية، لأنها تقع تحت السمع infra-son بينما لا تسمع الأذن الأصوات التي تتعدى تواتراتها أو ترددها 20,000 درجة في الثانية (أو هرتز) لأنها فوق السمع ulra-son. وهو قريب مما يحدث للعين إذا تسارعت الصور أمامها على الشاشة، فلا تدرك بطأها غير الطبيعي أو سرعتها الفائقة إلا إذا تجاوزت أو قلت عن حدود معينة.

فالخليل انطلق من الأصوات لأنها مدار الألفاظ القائم عليها الشعر، وعندما بدأ بتحليل الكلام إلى متحرك وساكن، عالج كيفيات وجودها لا في المجرّد، ولكن في حدود منطق اللغة ذاتها وبحسب ما يحتمله الشعر من تتابعها أو ورودها، فاعتبر الوحدة الأولية هو السبب والوتد لأنه أقل ما يكون في الكلام ولم يتجاوز الأربع متحركات في حالة الفاصلة. وهذه هي التي اعتبرت فيما بعد عناصر الإيقاع في الدراسات الحديثة.

وقد بينا أنّ حاجته كانت أشدّ لملاحظة تركيبات الألفاظ منها إلى وزن تلك الألفاظ نفسها وزنًا موسيقيا يعطي أطوالا أكثر من نصف الحركة للساكن وضعف الحركة للمدّ التي أعطاها إياه، وهو غاية ما تميزه الأذن في الشعر سواء أنشد بصوت عال أو بصوت خافت.

وإذا كان نظام التقطيع إلى أسباب وأوتاد لا يفي بغرض العروض الحديث - إذا صح التعبير - المطبّق على الشعر الحر المتأثر بنظام المقطع الأوروبي، فإن نظام التدوين الموسيقى لم يحظ هو الآخر بأنصار لتعقيده

[1] د. عصام النور ، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، ص 103.

وقلة جدواه لذاته إذا أغفل إلى جانبه نظام التفعيلة، بل إنه يعتمد عليها، أو ظل يعتمد على أجزاء الخليل، ولم يستطع الاستقلال عنها أو يحل قضية التغييرات في التفاعيل.

تعريف الإيقاع

كان من الضروري لتعريف الايقاع تمييزه من الأول عن الوزن. وهو ما أبرزه أكثر من باحث في مقدمة محاولته لتعريف الإيقاع في الكتب العروضية القديمة وفي المؤلفات الغربية الحديثة. ذلك أن الايقاع من لوازمه الوزن، في حين لاحظ محمود المسعدي في دراسته للإيقاع في السجع أن الايقاع ينفك كلما تحرر الكلام من الوزن.

وللدكتور يوسف شوقي، الذي عاش مدة في تونس كموسيقيّ وملحن متعاقد مع الإذاعة الوطنية، دراسة بقيت مخطوطة مع الأسف ويذكرها في كتابه حول رسالة ابن المنجم (ص 1013) عنوانها "الإيقاعات العربية منشؤها وتطورها"، ويصفها بكونها دراسة مقارنة تتناول أصول الإيقاعات العربية عبر العصور والعلاقة بينها وبين عروض الشعر العربي.

هذا وتقوم جميع المحاولات لتعريف الايقاع على إبراز علاقته بالزمن أكثر من أي علاقة أخرى، فعند الكندي (-175 هـ/ 874 م) الإيقاع «هو النسب الزمانية». قيل «الزمان، إنما سمي زمانًا لأنّ على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما وهو الدويّ الحادث»[1].

وعند الفارابي (-339 هـ/ 950 م) الإيقاع «هي القرعات التي تُخيّل أنها غير منقسمة.. فالنقرة لا زمن لها، أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة. وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين» ويقول: «والنقرة التي تعقبها وقفة يسميها العرب النقرة الساكنة (تن) والتي تعقبها حركة إلى نغمة أخرى يسمونها النقرة المتحركة (تا) والإيقاع الغنائي أيضًا فيه الأزمنة المتساوية ويسمى إيقاعها بـ"الموصّل" وأزمنة غير متساوية ويسمى إيقاعها "المفصل".

[1] الحسن الكاتب (القرن العاشر الميلادي)، عن قطاط، في تاريخ الموسيقى العربية.

وعند ابن سينا (- 427هـ/ 1037 م): «الإيقاع هو تقدير لزمان النقرات»، أي البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم ويسمى «علم الإيقاع».

وعند صفي الدين الأرموي (- 693 هـ/ 1294 م): «الايقاع، جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات، يدرك تساوى تلك الأدوار ميزان الطبع السليم».

ونجد الغزالي (ـ 505 هـ/ 1111 م)، في إحياء علوم الدين[1] يتفطن إلى أنّ الأصوات يمكن ترجمة إيقاعها بالجوارح، فيقول: «من الأصوات.. ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس». وهو ما يلتقي مع المنهج القديم في القاء الشعر مصحوبًا بالحركات الجسدية وباصطحاب تقطيع الأوزان في الشعر بالضرب على جامد.

وقد رأينا في بعض الدراسات العروضية الحديثة كيف زاوج بعضهم بين إيقاعات بعض البحور وإيقاعات الغناء من خلال تسميات مشتركة يرى فيها مصادر تطابق والتقاء بين الفنين[2]، وهو مصداق قول ابن خرّداذبه (- 300 هـ/ 912 م): «إن منزلة الايقاع في الغناء بمنزلة العروض في الشعر، وسموه ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس الثقيل الأول وخفيفه والثقيل الثاني وخفيفه والرمل الأول وخفيفه والهزج[3] وخفيفه..».

ويصل الإحساس بالايقاع والتمييز له في الغناء والشعر إلى قول اللاذقي[4]: «إن إدراك وزن الايقاع أدقّ من إدراك وزن الشعر فمن حصل له إدراك الأول يحصل الثاني له بدون العكس».

---

[1] الإحياء، 6/ 147 .

[2] انظر ما تقدم فى الباب الاول حول مقال الأب خليل أده اليسوعى .

[3] الهزج نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ، وبين كلّ نقرتين ونقرتين زمان نقرتين . ومن بيان نسب النقرات والسكنات يكون إيقاع الهزج 6/ 8 .

[4] وهو محمد بن عبد الحميد اللاذقي، من علماء القرن التاسع الهجري، في الرسالة الفتحية فى الموسيقى. راجع قطاط، تاريخ الموسيقى العربية.

ويقول الدكتور محمود قطاط الخبير التونسي بعلم الإيقاع والموسيقى، في كتابه "تاريخ الموسيقى العربية"[1]: «رغم ما جاءت به مدرسة صفي الدين وتابعيه من التجديد والزيادة في توضيح شروح هذه الإيقاعات المختلفة (مثل الأرقام تحت الحروف الهجائية الدالة على النغمات لبيان عدد وحدات الزمن المقابل).. رغم كل ذلك بقي الاعتماد على أسس علم العروض وموسيقى الألفاظ العربية، مرتكزين على الحروف والنقرات المتحركة (حرف التاء أو النون المتحركة أو الدائرة الصغيرة) والساكنة (النون الساكنة أو خط صغير ــ تَنَنَنْ ه ه ه ــ) على غرار الأسباب والأوتاد والفواصل التي تبنى على أساسها مقاطع التفاعيل العربية (تَنْ ه ــ تَنَ ه ه تَنَنْ ه ه ــ تَنْنَ ه ــ ه تَنَنُنْ ه ه ه ــ تَنَنَنَنْ ه ه ه ه ــ) بقيت النتيجة، لا نخصّ إلا الكمية بمفردها، مبنية على عدد النقرات ومدتها الزمانية ومكانها الصحيح بقطع النظر عن درجة القوة والضعف ونوعية النبرات والاختلاف الكائن بينها. أي أنه من المقاييس الثلاثة التي تبنى عليها الضروب الإيقاعية، وهي المدة الزمانية، ودرجة القوة أو الضعف، ونوعية النبرات، لم يُعْن إلا بالأول، لذلك فإن جميع هذه الشروح القديمة والمحدثة رغم أهميتها تقدّم لنا هذه الإيقاعات وكأنها مجرد سلسلة من النقرات ميزتها الوحيدة هي نسبتها الزمانية مفتقرة إلى كل حيوية»[2].

وتعرّف بعض القواميس الحديثة مثل قاموس مورية Morier الإيقاع rythme[3] بأنه «تردد مؤشر ثابت عبر مجالات حسية متساوية».

ومعلوم أن هذا المؤشر يمكن أن يكون ذا طبيعة فيزيائية (حركة الماشي أو الراقص أو المجذف) أو سمعية (قافية، ضرب الناقوس) أو مرئية (إضاءة متناوبة لمنارة).. إلخ. وهناك إيقاعات طبيعية (سير الكواكب، دورة الفصول وتداول الليل والنهار) وإيقاعات فيزيولوجية (دقات القلب والتنفس) وإيقاعات اصطناعية (الموسيقى، الشعر). ويبدو أن الإيقاعات

[1] تاريخ الموسيقى العربية، ص 17 .

[2] ويشير الدكتور محمود قطاط، في كتابه "دراسات في الموسيقى العربية" الى كتاب التيفاشي (المتوفى1253م) المسمى "متعة الأسماع في علم السماع" ، ويصفه بأنه زاخر بالمعلومات الهامة التى تخص الإيقاع .

[3] انظر فيه تحت هذه الكلمة وكذلك تحت كلمة Ictus .

الشعرية مثلا لها علاقة وثيقة بالإيقاعات الفيزيولوجية. فقد لوحظ بالنسبة للاطفال أن دقات قلوبهم أسرع من الكبار عندما ينشدون الشعر.

كما بيّنت الدراسات أن معدل دقات القلب العادي وهو حوالي ثمانين دقة في الدقيقة يناسب إيقاع بيت شعري عادي (جملة شعرية متوسطة). وإذا كان الإيقاع خاصة متوازنًا ومتناسقًا والمجالات لم تكن فقط تقريبية ولكن تنحو نحو التساوي بقدر كبير، فإن الإيقاع يكون موزونًا ويتخذ طابعًا أكثر هدهدة وأكثر أنثوية. ويكون الشعر في هذه الحالة ذا خاصية متوازنة في إيقاعه عن طريق استخدام الوزن mètre والقَفْلة.

وبالمعنى الضيق للكلمة، فإن الإيقاع سواء الصِّرف أو غير الصرف، هو في الطرف المقابل للوزن، ينحو نحو كسر الاعتياد أو قطع الاعتياد؛ إنه يحدث المفاجأة، سواء عن طريق تحويل النبر أو باجتماع جملة نبرات وغير ذلك من الامكانيات.

ومن أقدم التعريفات التي تجسم الفرق بين الإيقاع والوزن التعريف المنسوب لصاحبه باد لو فينيرابل Bède le Vénérable، في القرن الثامن الميلادي والذي يقول فيه: «إن الإيقاع يمكن أن يحصل من نفسه دون وزن؛ ولكن الوزن لا يمكن أن يتصور دون إيقاع أو قياس mesure. وكل ما يمكن قوله هو أن الوزن نشيد يقع تحت طائلة منطق ما، في حين أن الإيقاع هو نشيد حرّ لا يخضع لأي قانون»[1].

وعليه يتبلور تعريف الإيقاع حول توالي مدد زمنية متفاوتة بانتظام ويمثل لذلك بالتنفّس، «ففي التنفس، حيث تتوالى متماثلة لنفسها مدة قصيرة هي استنشاق الهواء، ومدة طويلة وهي استرجاع الهواء... هناك توالي منتظم لمدتين غير متساويتين، قصيرة وطويلة. وهنا، فإن الاختلاف كمي، يتمثّل في تناوب قيمتين لطولين مختلفين دون نبر مخصوص، وهذا الترتيب في المدد، على بساطته وانتظامه يشكل الإيقاع»[2].

ومن ناحية أخرى فـ «إن التراوح بين التقابل وعدم التقابل هو الخاصية التي تميز الإيقاع في جدليته الحية مع الزمن العروضي. إنه التنظيم للمدد

[1] نقلا عن ترجمة فانشي، في قاموس موريي، ص ٥٧٩.

[2] انظر دائرة معارف (يونفرسليس) Universalis، ص 430، الواد الأول.

ومقنّن النسبة والبعد بينها والالتفاف، وإنه التوزيع للنبر فيما بينها، إنه المتحكّم في التناسب الراجع إليها من حيث التصويت والوقف. فحسبما يكون على اتفاق، أو على قليل أو كثير من التعارض، مع إطار زمني مقسم إلى وحدات متساوية، ينحو الإيقاع نحو الانتظام أو عدم الانتظام قليلا أو كثيراً ويحوّل الزمن المتماثل، المنبسط الذي يحدثه النقر المتّحد في الزمن إلى زمن متناوب strié قليلا أو كثيراً». ويلاحظ نفس هذا التعريف بأن عوامل عدم التقابل يمكن أن توجد سلفًا في قسمة الزمن.

والوزن في بنيته يُقِيم تقليديا تمييزاً بين الزمن القوي والزمن الضعيف، وكذلك بين جزء قوي وجزء ضعيف فيه للزمن نفسه. وكل صرامة في توزيع الارتكازات ينجر عنها سريعًا رتابة، بيد أن الإيقاع من أجل أن يفلت منها ببساطة يمكنه أن يكسر البنية المنتظمة للوزن كسراً يصل إلى حد عدم إدراكها بالسمع بكل الوسائل المختلفة. وهو ما يلتقي عند العروضيين المحدثين مع نظرية التغييرات في التفاعيل، أي تفسير حدوث الزحاف والعلة.

ويلاحظ كاتب مادة «إيقاع» في دائرة معارف يونفرسليس[1] أن «كل تاريخ الموسيقى الإنشادية يؤكد على حقيقة تداخل الإيقاع الموسيقي بالإيقاع في لغة الخطاب. وأن اللغة المقطعة تقطيعًا ما إلى أسباب وأوتاد أو الخالية من كل دلالة يمكن أن تكون مجرّد أداة موسيقية». . ويقول: «ويوجد نوع آخر من الاستخدام للمقاطع وهو الذي يستعمله الموسيقيون الهنود والاتراك للتمرين على الصور الإيقاعية المحفوظة بواسطة إنشاد مقطعي قبل أدائها على آلة موسيقية. ففي التركية يشتمل الكار على جملة كاملة من المقاطع، خالية من كل معنى، هي عبارة على متن تعليمي يسمح للأطفال بحفظ نوع من الألحان والإيقاعات». ويلاحظ كذلك: «أنه في الموسيقى الإفريقية والشرقية يأخذ الارتجال الإيقاعي غالبًا صوراً (بدائل) لخلية أساسية، ضمن إطار زمني مقسم إلى أجزاء متساوية أو غير متساوية (والمثال الواضح لذلك لاعب الضرب zarb في إيران فإنه يعود بعد كل التغييرات التي يترجلها إلى الإيقاع الأصلي وهكذا تتوالى التغيرات بصورة متدرجة ومتواصلة دون تغيير

[1] Universalis، ص 432.

مفاجئ)»[1].

وهذه الملاحظات مهمة لدينا هنا في العروض للتأكيد على ما سبق أن بيناه من أن التفاعيل التي اخترعها الخليل لها هدف تعليمي وتلقيني - إذا صح التعبير - فهي بمثابة القالب اللفظي الذي تجد فيه الملكة نوعًا من المذكرة العملية mémento وأن تلك البدائل للخلية الأساسية الملاحظة في الضرب الإيراني، هي من جنس ما يسمى بنفس الاسم في العروض العربي، أي العروض والضرب.

الارتكاز العروضي

منذ تقرر أن الشعر العربي ليس شعرًا كميًا بأتم معنى الكمّ للمقاطع مثل بعض أشعار الأمم الأخرى والأبحاث تتوالى لتحديد العامل المكيف للإيقاع فيه. لأن تتابع الحركة والسكون في حد ذاته حتى وإن اتخذ تقسيمًا معينًا في الزمن، يشكل تناسبه في المدة وفي العدد بالنسبة للمقاطع، إلا أنه غير كاف إذا لم يصحبه تلوين معين لإحداث ما يثير الإحساس بالإيقاع من خلاله. هذا العامل هو تواتر منتظم لما دُعي إطلاقًا بالارتكاز العروضي. وهو أمر ملاحظ في الشعر اليوناني من قديم، لأن اللغة اليونانية كاللغة العربية وكبعض اللغات اللاتينية تمتاز بالنبر.

ونظام المعاودة الدورية، وهو الشرط في إحداث الإيقاع في الشعر، هو النظام المميز بالتفعيلة. وفي ذلك يقول فاروق عمار: «وهذه المعاودة الدورية هي التي تضمنتها التفعيلة في الشعر العربي، فهي تفرض ترتيب الخفة والثقل وكيفيته ونسقه في البيت الشعري العمودي»[2].

والدراسات التي أكدت على الارتكاز عديدة وأهمها غويار الذي قسم الارتكاز العروضي إلى ارتكاز قوي وارتكاز دون قوي، وبسط له قانونين يقول فيهما:

---

[1] انظر فى المقال الى المراجع التى ذكرها الكاتب حول الايقاع فى الموسيقى.

[2] انظر دروسه بمعهد التكوين المستمر: الشعر العربى المعاصر، ص 11 و18.

- القانون الأول: إنّه عندما تكون في كلمة نُطْقتان articulations أولاهما فقط يقع عليها الارتكاز، فإنّهما يجب أن تستغرقا وزنًا من زمنين أو نصف وزن من أربعة أزمنة، وأنّه يمكن أن تنمو في إثر الحركة القويّة نطقة جديدة مدتها نصف زمن؛ وهذه النطقة تتكوّن تارة من مضاعفة الحركة القويّة وطوراً من مضاعفة الصوت السّاكن الواقع في أوّل المقطع التالي.

- والقانون الثانى: عندما تتوالى في كلمة نطقتان مجهورتان لكل منهما ارتكاز، فإنّ الحركة الأولى القويّة تولّد في أثرها نطقة جديدة مدّتها زمن واحد وهذه النطقة تتكوّن من مضاعفة الحركة القوية.

وعلى ذلك فإنّ القانون الأساسى للإيقاع لدى غويار هو أن تتناوب الأزمنة القويّة والأزمنة الضعيفة. مما يجعلنا نستنبط من خلال فهمه هذه اللاّزمة، وهي: أنّ أيّ زمنين قويّين لا يمكن لهما بحال من الأحوال أن يتعاقبا مباشرة.

ذلك هو فهمه للكلمات اللّغوية، فكيف تسنّى له تطبيق هذا الفهم على العروض؟

لقد رأى غويار أنّ تفاعيل البحور المأخوذة من الكلمات يجب أن تمتلك نفس الخصائص التى اكتشفها في الكلمات. وهو ما أدّاه الى افتراض أنّ في كل تفعيلة كانت توجد مقاطع قويّة ومقاطع ضعيفة، وبالإضافة إلى ذلك كلّ صورة إيقاعيّة، أى كلّ متوالية من الأصوات أو المقاطع تعتبر مكوّنة تكتّلاً خاصًا إذا تلاقت بها عدّة أزمنة قويّة فإنّ واحدًا منها كان يجب نطقه بشدّة أقوى من غيره، ومن ثمّ حدد غويار وجود هذه الأزمنة القويّة وعدَدها ومَواضعها في تفعيلات الشعر العربى[1].

وذلك ما جعل غويار يقترح في كل تفعيلاته تصوّر تتالي وتعاقب الأزمنة حسب قاعدتين على جانب كبير من الأهميّة:

الأولى: أنّه حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركّبة في بحر من بحور الشعر العربى يكون الأوّل والثالث زمنين قويّين والمقطع الوسيط زمنًا ضعيفًا.

الثانية: أنّه حيثما يتوالى مقطعان مركّبان يكون كلّ منهما زمنًا قويًا لكن يلزم

---

[1] انظر كتابه، نظرية جديدة. . (الترجمة العربية)، ص 76 و 113 وما بعدها.

افتراض أن يكون بينهما مقدار زمن ضعيف قد يكون سكتة، وقد يكون صوتًا لا يعبّر عنه في الكتابة.

وهذا التصور للإيقاع نجده عند العياشي، الذي وإن لم يتكلم على الارتكاز العروضي مثلما فعل غويار، لأنه ركز أكثر على الكميات الإيقاعية باعتباره يبحث عن المقاييس الموضوعية للمقاطع، دون رغبة لتتبع ضغط خاص عليها، إذ أن الكميات الجزئية للمقاطع والكميات الجملية لها هي في حد ذاتها العناصر المكونة للإيقاع. لكن الارتكاز العروضي نجده حاضراً في التحليل الإيقاعي للتفاعيل عند مندور. وكذلك لا ينكر عياد، رغم اعتراضه على غويار من جانب فرضياته حول السكتة والوقف عامة، فكرة الارتكاز العروضي ويعتبرها أساسية في فهم حركة الإيقاع في الشعر العربي.

والدراسات التونسية كلها تؤكد كذلك على الارتكاز، ويسميه بعضهم الوقع العروضي، كما رأينا ذلك عند اليعلاوي. وأوسع من أطنب فيه أبو ديب الذي جسّمه فيما يسميه النواة الإيقاعية. وهو وإن قصّر عن غويار في تحديد مواقع النبر، أو الارتكاز على رأي من يسمي ذلك نبراً أو وقعًا، يذهب أبعد من الكمّيين، إذا صح التعبير، ويعتبر الشعر العربي شعراً كيفيًا بموجب النوى الإيقاعية التي حددها فيه.

والمقارنة بين تحليل أبو ديب أو نظريته حول الجوهر الإيقاعي وبين ملاحظات فايل حول الوتد وأهميته الإيقاعية في التفعيلة وفي البحر معًا بحسب اختلاف مواقعه ونوعيته، يجعلنا نقرّ بأن العودة إلى بعض المفاهيم الواضحة حول دور الوتد وعلاقة الوتد بالأسباب وعلاقة الجميع بالفاصلة وما يسمى بالتعاقب والتراقب عند العروضيين، هي عودة إلى ينابيع الخليل واكتشاف السرّ في تركيب البحور في دوائره.

ب) المشكلات العروضية

لم يخل العروض من قديم من إثارة المشكلات أمام العلماء. ولم يتغير الأمر حديثًا، وإنما اختلف نوع هذه المشكلات التي يطرحها العروض أمام الباحثين بحسب علوم الحضارة الجديدة والاتجاهات الأدبية والنقدية السائدة.

ويمكن أن نقول إن أهم المشكلات العروضية قديمًا هي توسيع دائرته لتقبل أعاريض جديدة نظم عليها المولدون ولم يدرجها الخليل في دوائره. فكان الحل إما باستنباطها من إحدى الدوائر الخمسة المقررة، كالمتدارك، أو نسبتها الى البحور المهملة التي لم يعتبرها الخليل من أوزان العرب التي جاء شيء من شعرهم عليها. وفسر العلماء هذه الأوزان الحادثة باختلاف لسان مضر في الأمصار وتغير الأذواق وولع الناس بالجديد. وذكر ذلك ابن خلدون وأطنب فيه قبله حازم القرطاجني.

أما سائر المشكلات الأخرى - إذا صح التعبير - لدى القدماء، فهي شكلية أكثر منها جوهرية وهي المتمثلة في: أ) تصنيف التفاعيل والاختلاف في عدّها. ب) تسمية الدوائر والتقديم والتأخير في ترتيبها. ج) الزحافات والعلل، وأحكامهم في حقها من حيث الجواز واللزوم ونحو ذلك.

الى جانب اختلافهم في بعض المصطلحات كحدّ القافية والمصراع وأقل ما يكون من الأجزاء في الشطر. وهذه أمور كلها لم يركز عليها الباحثون المحدثون، أو حتى إن تناولوها، تناولوها من وجهة نظر مختلفة تتصل بماهيات الأسباب أكثر من الوصف للظاهرات في حدّ ذاتها أو التعليل لها بأمور شكلية.

ولذلك، يمكن القول بأن المشكلات العروضية الحديثة أصبحت لها صبغة غير التي كانت في الماضي حتى وإن تكررت تحت أسماء جديدة. فالتفاعيل اتخذ البحث فيها منحى الرفض أو التقبل لصورتها والتجزئة العنصرية لأقل مركباتها أو مقاربتها من مفهوم إيقاعي لا لفظي أو صرفي مجرد. والدوائر، بُحثت على أساس جدواها في النظام واحتمال الكشف عما وراءها من أسرار البنية العروضية والإيقاعية للشعر. والزحافات والعلل، وقع الخوض في ضرورتها من عدمه وفي علاقتها بالإيقاع في مكوناتها الحقيقية ولوازمها العرَضية، وأسبابها إن كانت راجعة إلى نقص في النظام الخليلي نفسه لتدوين الايقاع أم إلى حتميات أو خصوصيات لغوية وإيقاعية دقيقة.

وبعبارة أخرى تجاوز الباحثون المحدثون قضية اقتصار الأوزان الشعرية على دوائر الخليل وبحوره الأربعة عشر وانفتاح الشعر على ما عداها من

بحور وأوزان، وتجاوزوا الجدل في الاصطلاحات أو الوصف الخارجي للظاهرات الوزنية إلى فلسفة العروض إذا صح التعبير، أي إلى ما يناسب من إعادة النظر كلية في نظام الخليل، لاكتشاف صورته الحقيقية في ذهن صاحبه، باعتبار أن اللغة في ذلك الوقت كانت قاصرة على تحليل الأصوات تحليلا علميا دقيقًا وتدوين الإيقاعات الشعرية تدوينًا موسيقيا كاملا.

وبقدر ما رأينا المحدثين يغرق فريق منهم - وليس بالقليل - في تتبع الفرضيات الأكثر تطرفًا في بحث بعض المسائل العروضية رأينا فريقًا آخر منهم أميل إلى التفريق بين البحث النظري الصرفي والفلسفي لفائدة الوصف الدقيق للظاهرات الوزنية كما رصدها الخليل والاكتفاء باستجلائها في أكثر ما يمكن من العيّنات في التراث الشعري العربي القديم، وعدم الاسهاب في تصور القضايا العروضية بشكل تجريدي أو من خلال خصوصيات صوتية وإيقاعية غريبة عن لغة الشعر القديمة.

التقطيع العروضي

انطلق التقطيع العروضي من مفاهيم الحرف المتحرك والحرف الساكن ليلتقي عند التفاعيل وهي الوحدات الإيقاعية الكبرى للبحر، دون أن تكون هي الإيقاع في ذاته كما قلنا. ولم يؤثر عن العروضيين القدماء أنهم كانوا يقطعون الشعر على غير طريقة التفعيل، أي تلك المجموعات الصرفية المثالية، مع اعتبار ما يلحقها من زحاف أو علة. وحتى وإن تحدثوا عن التمثيل بعلامة للحرف المتحرك وعلامة للحرف الساكن، فذلك إنما احتاجوا اليه لفك البحور بعضها من بعض في الدائرة.

ولكن ما أن نقل الأجانب لنا طريقة التقطيع في الشعر اليوناني واللاتيني وفي أشعار اللغات الحية الحديثة حسب نظام المقاطع، أي بعلامة نصف الحلقة للمقطع المفتوح (المتحرك) وخط أفقي قصير للمقطع المغلق (الساكن) حتى أصبحت هذه الطريقة هي الطريقة المتبعة للتقطيع في تعليم العروض وفي الكتب العروضية المتداولة.

وهي طريقة ضيعت من تركيز الانتباه على الأجزاء في البيت في جملتها وألهت عن تعوّد الأسماع على اكتشاف البحر لأول وهلة عن طريق

الاستحضار والحفظ المسبق للبحور في صيغها الوزنية المجرّدة. فأصبح مشاهداً لدى التلاميذ في المدارس المرور من التقطيع المقطعي الى التقطيع التفعيلي على سبيل التخمين في أصح الاحتمالات الممكنة. وهو وضع زاد في صعوبة تعلم العروض فضلا عن التقبّل الذوقي للأذن به.

وقد رأينا أن كتابًا ككتاب العياشي لم يحظ بأدنى اهتمام بسبب طريقة التقطيع الموسيقى التي ألزم صاحبه نفسه بها في تحليل الإيقاعات. وأدنى منه إلى الواقع العروضي العربي غويار حين عمد إلى تدوين البحور والتفاعيل بالتقطيع العروضي التقليدي، ولم يقتصر على التقطيع العلمي الموسيقي الذي اخترعه من أجل تقرير الوزن الكمي والنبري للتفاعيل.

ولم نَعدَم من علماء العروض المحدثين من نصَح بالعودة إلى اصطحاب النقر بالتقطيع لتحديد الإيقاعات الشعرية والتمييز بين البحور.

الأجزاء والبحور والدوائر

الأجزاء أو الأركان أو التفاعيل (جمع تفعيل، ولكن تفعيلة وتفعيلات شائع في الكتابات المتأخرة)، هي الوحدات اللفظية التي يتكون من تكرارها منفردة أو مزدوجة البحر، وهي التي تحدد إيقاع البحر. وجاء في سبب التسمية بها أن «العروضيين اختاروا من حروف العربية الأصول عشرة أحرف وهي: الفاء، والعين، واللاّم، جريًا على قاعدة النحويين والصرفيين في وزنهم الكلمة بفَعَلَ وجعْلهم هذه الحروفَ في مقابلة حروف الكلمة الأصول فحذا العروضيون حذوهم في ذلك وأضافوا اليها من حروف الزيادة سبعة أحرف وهي: الواو، والالف، والياء، والميم، والسين، والتاء، والنون، ثم ركّبوا منها الأجزاءَ الأولى وهي الأسباب والأوتاد، وقد جُمعت هذه الحروف العشرة في قولك: "لَمَعَتْ سُيُوفُنَا"»[1].

والتفاعيل، منها ما هو أصول ومنها ما هو فروع. وهذه وتلك توجد في البحر بصيغتها الموضوعة على مقتضى الصناعة أي دون ما تحتمله من التغيير الطفيف في الوزن، أي في الاستعمال الشعري. وهو ما يعنى أن

[1] من مخطوط "شرح أرجوزة أمين الدين المحلي" لمجهول، بدار الكتب الوطنية، رقم 13087، ص 10.

البحر في الفهم العروضي الصحيح هو غير الوزن أو النوع، فالبحر أعم من النوع، ولذلك يقال في وزن الشعر هو من بحر الطويل، العروض الأولى الضرب الأول. وهذا التمييز ضروري لئلا يلتبس الوزن بالبحر في المطلق. ولذلك يقولون هو في الدائرة كذا وفي البناء كذا، ويقصدون ما بني عليه الشعر دون ما في الدائرة. وذلك ما جعل ابن عبد ربه مثلا يستشهد بثلاث وستين بيتًا على ثلاثة وستين ضربا من ضروب العروض، وهي الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه. فالبحور خمسة عشر بحراً أو ستة عشر بحراً بزيادة المتدارك على رأي الأخفش، ولكن الأوزان أكثر من ذلك بكثير كما رأينا. ويبدو على هذا الأساس أن البحر يحدد الإيقاع بصورته المطلقة أي الخام ولكن لا يوجد في الواقع، أي في الاستعمال لدى الشعراء، إلا في شكله المهذب، أي الذي يحبذه الذوق والسمع الشعري المقبول وهو ما يسمى عندهم بالبناء المطابق لدواعي الإيقاع لا لمقتضى الصناعة والتعليم، كما توضحه الدائرة مثلا أو تقرره التفاعيل في صورتها الأولية قبل التغيير الذي يدخل على بعضها.

وقد رأينا هذا التوضيح لما بين البحر والوزن والدائرة غيرَ قائم في أذهان عدد من أصحاب الدراسات العروضية الحديثة التي رجعنا اليها بعكس الدراسات الاستشراقية، التي يبدو الحرص على أمانة النقل من المصادر القديمة واضحًا لديها. ولذلك فغير صحيح تسمية الشطر بالجزء أو تسمية البناء بالبحر.

ونعتبر ذلك من المشكلات العروضية في الكتب الحديثة؛ وذلك راجع خصوصًا إلى قلة التزام أصحابها بالمصطلحات الموضوعة في هذا الفن لتوضيح مسائله.

أما القول في الدوائر، فقد لاحظنا خلو بعض الدراسات منها، لا من حيث الشكل فحسب، أي عدم الاهتمام بنقلها وتوضيح فك البحور منها، الواحد فالآخر، بل وأيضًا من ناحية عدم الوقوف على السرّ في تقسيمها إلى خمس وسبب انحصار مجموعات من الأبحر دون غيرها فيها وكذلك عدم التساؤل عن كون إحداها وهي الخامسة ورد فيها بحر واحد، مما يعنى أن الغاية من تولد أكثر من بحر فيها غير وارد، كالمتقارب، فهو وحيد في

هذه الدائرة عند الخليل.

ولاحظنا كذلك أن بعض الباحثين وخاصة من المستشرقين فتح الدوائر على خطوط طولية، لغرض بيان تطابق نوعية الأوتاد في الأبحر المؤلفة في كل دائرة. وقد بينّا أن هذا الغرض واضح في فكرة الدائرة ذاتها ولعل نثر الأبحر على خطوط طولية بشكل هرمي، لا يحقق في رؤية العين القصد من دوران الإيقاع بدوران عناصر التفعيل من بداية كل بحر. فالدائرة أوْلى من الخطوط الطولية التي ربما صنعها فايل وغويار قبله لغرض توضيحي لا غير، أي من أجل تحديد تطابق الارتكاز العروضي القوي والارتكاز العروضي الضعيف على مجموعة أبحر في الدائرة الواحدة. أو لأن اللجوء إلى الإسقاط الخطي الطولي للدوائر أسهل مطبعيًا من نقلها، لأن تصويرها كما هي لم يكن ميسوراً في جميع الحالات. ولذلك رأينا من المشكلات العروضية التي لم تكن قائمة في عصر المخطوطات مثلا سوء نقل الدوائر وأحيانًا العجز عن نقلها بالكامل في الكتب الحديثة المطبوعة؛ ولا أدل على ذلك من وجودها مشوهة في العقد الفريد وفي المفتاح للسكاكي وفي الكتاب المنسوب لأبي الحسن العروضي[1].

الأصول والفروع والصور

قد بينا فيما تقدم جملة الأركان التي يقوم عليها العروض والمقصود التفاعيل على اختلافها. وهذه منها أصول ومنها فروع. وأن «مدار التغيير - كما يقول السكاكي - على أقسام ثلاثة إسكان المتحرك ونقصان في الحروف وزيادة فيهنّ ثم إنها قد تجتمع تارة على جزء واحد ولا تجتمع عليه أخرى»[2]. والتفاعيل التي دخلها تغيير بزحاف أو علة هي الصور.

ومعلوم أن البحث في كيفية تركيب أصول ألفاظ الشعر انطلق بصورة استقرائية على أساس الفرق بين طبيعة الشعر الإيقاعية وطبيعة النثر المرسل الذي لا يحتمل ما يحتمله الشعر. فلاحظوا - كما رأينا في المدخل لدراستنا

---

[1] في النشرة الاولى من هذا الكتاب بتحقيق د. جعفر ماجد، وردت الدوائر مصورّة كما هى فى أصل المخطوط. انظر فى فهرس المراجع نقد الكعبى لهذا التحقيق.

[2] المفتاح، ص 219.

- أن أصل الألفاظ مفرداتُ الحروف، ثم تُركّب منها الأجزاءُ الأوّل، وهي الأسبابِ والأوتاد والفواصل؛ وتركيبُها إمّا ثنائيّ أو ثلاثيّ أو رباعيّ أو خماسيّ.

وقد أهملت بعض الدراسات الحديثة المشابهةَ في التسمية بين بيت الشعر وبيت الشَّعَر؛ مع أنها ضرورية، لأن المصطلحات الموجودة في العروض منقولة من بناء بيت الشعر، مما يوحي بعناصر التوازن والإيقاع هنا وهناك وخاصة مما يدلّ على الثابت والمتغير في البناء وما يحقق الانسجام وما يشعر كذلك بالبداية والنهاية وبالوسط والطرف وما إلى ذلك من أركان وفواصل وأعاريض وأضرب..

وقد اكتشف المستشرقون من فكرة السبب والوتد ومن الفاصلة قيَمًا إيقاعية مهمة، مما ساعد على تحديد المدد الزمنية والكيفيات والكميات الإيقاعية للبحور طبقًا لفكرة السبب وما يطرأ عليه من تغيير وكذلك طبقًا لفكرة الوتد واستقراره أو لزوم علته في حال العروض والضرب.

وقد رأينا أن فايل انطلاقًا من الوتد تفطن إلى ما يعتقد بأن الخليل كان يقصده من بناء دوائره، وهو مراعاة نوعية الوتد وما يحدثه من إيقاع صاعد أو نازل في البحر بحسب موضعه من التفاعيل. وأنه إنما قدّم بحوراً معينة في أول الدائرة ليدل على أنها الأصل في الاكتمال الإيقاعي بالقياس لما بعدها إلا في حالات قليلة كالمديد والرمل، وفي أبحر الدائرة الرابعة، لأن الاستعمال الوارد في الشعر دلّل على ضعف تداولها وترددها في الشعر القديم.

التغييرات: الزحاف والعلة

إن باب الزحاف والعلة في العروض هو أوسع الأبواب التي أدخلت الضيق على النفوس من تعلّمه بسبب كثرة مصطلحاته وتعقيدها بين علوم اللغة العربية. وعندما تراجع علم العروض لتفشي الجهل ودخول النقص في تعليمه بالنظام التربوي، وبات قرض الشعر سليقة محصوراً في دائرة بعض الأجيال وبعض البيئات الأدبية، سارعت الأقلام غير المتشبعة بحب العربية وعلومها إلى اتهام العروضيين بالسبب. وأصبح التندر بالخبل والوقص

والقبض والخزل وما إلى ذلك من زحافات، وبالترفيل والتذييل والتسبيغ وما إلى ذلك من علل على كل لسان ، ومصدر الشكوى الدائمة من عقم تعليمه وضيق "الشعراء" والمتعلمين به. . وتداعت الأصوات من أجل تبسيط علم الخلِيل وتيسيره. والغريب أن أكثر المتبادرين إلى ذلك نجدهم من بين المتولّين لتدريس مادة العروض في المعاهد والجامعات. إلى أن عاد الاعتبار الى هذا العلم ضمن العلوم العربية والإسلامية في العصر الحديث، وخاصة بعد حركة الإحياء ونشر التراث والنهضة العلمية. ومثّلت دراسة هذا العلم، مع ظهور اهتمام المستشرقين به لدرس نواحي الإبداع العربي والإسلامي في وضعه وتدوينه، علامة فارقة لإغناء الدراسات اللغوية المقارنة ولمعارضة ميزان شعر العرب بموازين أشعار الأمم التي عُرفت بوضع القياسات الايقاعية لشعرها، كاليونان واللاّتين.

ولم يكن بدّ من ملاحظة الإسراف في اتخاذ المصطلحات لمختلف أنواع الزحاف والعلة على أيدي بعض العروضيين المتأخرين، بيد أن إهمال تلك المصطلحات بالكامل أو توقع اختراع نظام تفعيلي أو غير تفعيلي يخلو من الزحافات والعلل أصبح مطلبًا غير علمي طالما تأكد أن اللغة، واللغة الشعرية بالذات، لا تخضع لمنطق قياسي مبرإ من الاستثناءات، بل لقد لوحظ أن هذه الزحافات هي لازمة من لوازم الإيقاع كما أن العلل في الأعاريض والضروب هي من أساسيات الايقاع لتحديد تناهيه في الزمان بعد كل شطر وبين كل بيت وبيت. . وتوصلت الدراسات الجادة حول الإيقاع إلى أن الزحاف هي صورة كتابية للشعر ولكنها غير مسموعة، لأن الإيقاع لا يقوم على مجرد الحرف الساكن والمتحرك ولكن يقوم كذلك على السكتة وعلى الوقف وعلى علاقات صوتية دقيقة تبادل بعضها البعض في الخلايا الإيقاعية دون أن يختل من أجلها الوزن، أو بعبارة أدق الوزن في سمع الشاعر.

ج) القياسات الصوتية والموسيقية واستخدام الحاسب الإلكتروني

إن أهم ما أدخلته الدراسات الحديثة على العروض التقليدي هو القياسات الصوتية الآلية. وقد لاحظنا ذلك بصورة واضحة عند مندور[1]، ثم تطور القياس عند غويار والعياشي إلى اتخاذ العلامات الموسيقية كالكروش كوحدة للوزن وهي البيضاء، وتساوي سوداوين أو أربع مسننات أو ثماني مسننات مزدوجة ، مع الإشارة إلى السكتات بقيمة العلامة التي تسبقها كالنقطة مع المسنّنة لإتمام الوزن، وبعلامات تساوي إحدى المسننات ، . والتمثيل للعلامات العروضية للمسنّنة المزدوجة بقصيرة (ں) وللمسنّنة بطويلة (ــ) وللمسنّنة ونصف بطويلة وقصيرة ملتحمتين (ــں) وللسكتة المساوية للمسنّنة المزدوجة بقصيرة معكوسة (∩). .الخ[2].

وما أن دخل البحث العلمي عصر الكمبيوتر أو الحاسب الآلي في البلاد العربية في أوائل السبعينيات، حتى راودت فكرة معالجة مسائل العروض من خلال برمجية خاصة، أحلام بعض المختصين في هذا الميدان من أحفاد الخليل؛ فكان الدكتور محمد طارق الكاتب فيما يبدو أول من قام بمحاولة من هذا النوع. يساعده في ذلك اعتبار المتحرك والساكن، وما يقابلهما في الأرقام الثنائية وهما الصفر والواحد، وحدتين أساسيتين للتحليل، كما كانتا الوحدتين الأساسيتين للعروض في أصل وضعه على يد الخليل بن أحمد. وهذه المحاولة كانت محدودة في الحقيقة بالغرض منها، وهو البحث بصورة آلية عن البحور عن طريق مجموعات التفاعيل التي تدخل في تركيبها. ولكن لم تعقبها حسب علمنا أية محاولة ثانية لتطويرها وتوسيع استخدامها في نواحي البحث العروضية الأخرى. ومثل هذا المشروع الموسع في الحقيقة يتطلب دراسات تمهيدية عديدة وفريق من الخبراء متعددي الاختصاصات لإحكام برنامج تطبيقي يكون بمتناول الباحثين في هذا الميدان ويتجاوز الهدف التربوي أو التعليمي، على غرار ما هو متداول

---

[1] انظر ما تقدم، ص 93.

[2] راجع ما تقدم، ص 187.

من برامج نحوية ولغوية وغيرها في بعض الدول العربية، وخاصة الخليجية.

مشاريع ومقترحات للدراسات العروضية

ونظراً للتطور المتزايد في ميدان المعلوماتية ووجود حاسبات الكترونية ذات قدرات عالية للاختزان والبحث والاسترجاع، إضافة الى توافر برمجيات لغوية وصوتية وموسيقية بأحدث الإصدارات، فالمتجه أن يؤسس في مركز من مراكزنا البحثية لوحدة بحوث ودراسات متقدمة في العروض والإيقاع، يقوم عليها فريق عمل متعدد الاختصاصات في الصوتيات واللغة والشعر والأدب والنقد والموسيقى. على أن تتولى هذه الوحدة مهام وضع تصور شامل لعلم العروض وقضايا الإيقاع، وتجعل في مقدمة أعمالها جمع البحوث والدراسات التي أنجزت في الميدان، والتنسيق بين مختلف الباحثين في حقل العروض ووزن الشعر والقائمين على مناهج تدريسه، وتوفير قنوات للتواصل والتبادل والشراكة بينهم؛ ووضع آفاق للتشجيع على تعمّق البحث في ما يجدّ من أفكار ورؤى ونظريات في ميدان الصوتيات وموسيقى الشعر وأساليب صناعته؛ والقيام على خدمة تراثنا العروضي المطبوع والمخطوط عن طريق فهرسة إلكترونية متطورة، وجعله متاحاً بموقع خاص على الأنترنت (الشبكة العالمية للمعلومات) ضمن ببليوغرافيا شاملة ومحيّنة بالمصادر والمراجع، وقابلا للاستخدام بكافة معطياته عربيا ودوليا.

الخاتمة

في خاتمة هذه الدراسة، نستطيع أن نقول إن موضوعنا وإن تكن مادته غنية بالمصادر والمراجع إلاّ أن كثرتها لم تغننا عن الرجوع إلى الأمهات العروضية المفقودة، لعلنا نقف على ضالتنا منها بين المخطوطات العديدة التي نفضنا الغبار عنها لأول مرة. وقد أمدّتنا بعض هذه المخطوطات بمعلومات هامة عن أوليات علم العروض وعن ظروف تطوّره وبعض المواقف الجديدة من مسائله الخلافية. ولولا الرجوع إلى تلك المخطوطات لما أمكننا أن نصل في هذه الدراسة إلى نتائج هامة، ولما تقدّمنا خطوة في معارضة القديم بالحديث على مستوى المفاهيم والنظريات.

ورغم أننا أولينا الأهمية لجانب المعلومات العروضية الأساسية كما تقررها الكتب الأمهات، لوضع إطار شامل ومتكامل لعلم العروض أمام القارئ، إلا أننا لم نهمل الجانب النقدي لتلك المعلومات، فدرسنا المؤلفات القديمة وقابلنا بينها وبين ما يحيل اليها أو يخالفها من أفكار ومفاهيم في المؤلفات الحديثة سواء على المستوى النظري أو التطبيقي. ورغم التكرار وقلة الطرافة في معظم الكتب التي رجعنا اليها فقد حرصنا على التزام جانب الموضوعية والمنهجية إزاء جميع المراجع، للإلمام بما قد يكون فيها من أفكار وتصورات ومواقف تؤسّس لدراستنا.

ويمكن القول، بأن الدراسات العروضية التي كانت مجال اهتمامنا ليست هي فقط تلك الدراسات الجامعية أو الأكاديمية لباحثين عرب ومستشرقين من أهل الاختصاص في علوم اللغة العربية وآدابها، ولكنها أيضًا تشمل تلك المؤلفات العامة والمتخصصة المتميزة بمكانة مؤلفيها الشعرية

أو التنظيرية، وتلك الترجمات والمقالات الأجنبية التي قدّمت إضافات هامة للدراسات العروضية وأثرتها من جانب أو من آخر.

وهذه الدراسات على اختلافها، إذا استثنينا الكتب العروضية التقليدية والمبسطة، تنقسم إلى رسالات جامعية للحصول على دبلومات أو شهادات عليا، وإلى مؤلفات نُشرت لحساب أصحابها. وقد حاولنا تلمّس مدى التأثير المتبادل بين هذه وتلك، سواء في مجال نقل المعلومات أو التصرّف فيها، وكذلك في مجال إبداع الأفكار والرؤى، وتنازع السبق بين أصحابها عربًا ومستشرقين حول مواطن الجدة والطرافة في النظريات التي يقدمونها. ولم نبخل بتقييم مختلف الجهود المبذولة في هذه السبيل بقدر ما تسمح به الدراسة الموضوعية لأعمال هؤلاء وهؤلاء.

وقد تبينّ لنا، ونحن في خاتمة هذا البحث، أن تونس أسهمت بفضل جامعتها وباحثيها في إحداث نقلة نوعية في دراسة العروض. وتتمثّل هذه النقلة خاصة في أمرين اثنين، هما أولا، بعث الاهتمام بالتراث العروضي واقتراح قراءات جديدة لمؤلفاته الأصول في ضوء إحاطة جيدة بعلوم اللغة وغيرها من العلوم المساعدة، وذلك بغاية إنتاج علم جديد للعروض يستجيب لرؤية صوتية - موسيقية صحيحة، ومتطورة بتطور علوم العصر وتكنولوجياته الحديثة؛ ولعل مما حقق هذه النقلة ما طبع التعليم التونسي بعد الاستقلال من نهضة وتطلع دؤوب لتوليد المعرفة اللغوية المتحررة من القيود والمواضعات القديمة على علاّتها. ثانيًا، الانفتاح على دراسة أعاريض مختلف الأمم وموازين أشعارها لتطوير فهمنا لخصوصياتنا اللغوية والعروضية، ودرس مختلف موازين الشعر المستحدثة في تاريخنا الأدبي، مقدّرين كافة الإضافات التي قدّمها المؤلفون الرواد والمستشرقون في سبيل فهم أسرار عروضنا ومقارنته بموازين أشعار الأمم القديمة والحديثة. وهل أولى من نخبة متخرجة من جامعاتنا، والاستشراق على أبوابنا، للقيام بهذا الدور الحيوي لعلومنا وفي مقدمتها العروض الذي يعنينا هنا إحياؤه على أسس علمية.

فقد لاحظنا أنه، إلى جانب نشر عدد هام من النصوص العروضية القديمة لدينا وترجمة عدد من أعمال المستشرقين ظهرت عدة دراسات

جامعية رائدة. ولكنها كلها لم تحظ بقدر واف من التعريف بها وتحليلها ونقدها .ولذلك ألقينا الضوء هنا لأول مرة على مخطوط عروضي قديم، هو نسخة فريدة من كتاب، تبيّن أخيراً أنه كتاب أبي الحسن محمد بن أحمد النديم العروضي؛ كما ألقينا الضوء أيضًا على ترجمة المنجي الكعبي لكتاب المستشرق الفرنسي غويار بعنوان "نظرية جديدة في العروض العربي"، نظراً لما حظي به هذا الكتاب منذ تمت ترجمته بالقاهرة من اهتمام كبير من قبل الدارسين العرب، وفي مقدمتهم الدكتور شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي".

وقد فتح تعريب هذا الكتاب الذي مضى عن تأليفه أكثر من قرن ونصف مجالا واعداً للدراسات العروضية، تجاوز أهمية تلك المحاولات السابقة التي تأثر أصحابها فيها بموازين الشعر الأوروبية وبالدراسات الاستشراقية القديمة دون أن يلمّوا بها إلمامًا دقيقًا كما فعل الدكتور محمد مندور، وتجاوز أيضًا ذلك التأليف المطول في موسيقى الشعر دون أن يكون وافيًا بالغرض، والذي يعتبر أقدم دراسة في الموضوع، ونقصد به كتاب "موسيقى الشعر" للدكتور إبراهيم أنيس. ورغم تطور الزمن فإن ظاهرة المؤلفات التقليدية في العروض لا تزال تترى، وإن غلبت على بعض المؤلفات المتأخرة نزعات التجديد والتنظير دون أن تصمد كلها للنقد.

وهناك في الجانب الآخر دراسات يجهل أصحابها أو يتجاهلون إلى الآن جهود من سبقوهم من الباحثين العرب والمستشرقين، دون أن يكون في دراساتهم هم ما يغري بالجدة والطرافة سوى عناوينها، ككتاب العلمي.

وهناك مؤلفات عروضية حديثة تقل مساحة النقد الموضوعي فيها لبعض الاعمال السابقة لصالح الأخذ منها لصياغة نظريات جديدة على أنقاضها دون توفيق أحيانًا. باستثناء محاولة العياشي من خلال نظريته التي ظهرت في الستينيات، أي في فترة ترجمة كتاب غويار ،وظهور دراسة شكري عياد حوله. وقد بينا أن العياشي رغم هجومه القوي على المستشرقين والعروضيين القدامى لم يخرج من دائرة تأثيرهم على أفكاره واستنباطاته؛ وإن كان يسجّل له الدور المتقدّم على كل باحث عربي في استخلاص زبدة ما أثمره التطور الحديث في مجال الموسيقى وعلم الإيقاع، لاقتحام مغامرة وضع

قوانين وضوابط وقياسات زمنيّة وكميّة وإيقاعية دقيقة لأوزان الشعر العربي.

ولم نأل جهدًا في تتبّع المحاولات المختلفة لدراسة الإيقاع في الشعر الحديث، عبر مقالات أصحابها في المجلات المحكّمة وغيرها وفي الكتب المنفردة، من ذلك دراسة محمد الهادي الطرابلسي حول الشوقيات، ودراسة عزونة والسلامي في «الحياة الثقافية»، ودراسة جعفر ماجد في «علامات». وتتبعنا كذلك دراسة الإيقاع في مجال الشعر الشعبي لعبد المجيد بن جدو، في مجلة «الفكر»، ونقد بعض المحاولات التنظيرية للعروض، كما فعل بسباس على العياشي في المجلة نفسها.

وهذه النهضة التي شهدتها دراسة العروض والإيقاع في تونس، وإن كانت تَقلّ من ناحية الكم عما نشر من دراسات وكتب بالمشرق العربي، لنفس الفترة، إلا أنها بأهميتها النوعية تركت أثرًا إيجابيًا واضحًا في الدراسات اللاحقة، مشرقًا ومغربًا، بدليل تكرر الإشارة اليها في أعمال عديدة، من أمثال دراسة رشيد السلامي من تونس ومؤلفات سعيد بحيري وسيد البحراوي من مصر.

وقد لاحظنا، من خلال استقرائنا التاريخي وجود تفهم أفضل من قبل الباحثين العرب لدراسات المستشرقين لعروضنا العربي. ولم نعد نرى تلك النقول السطحية عن بعض المؤلفات الأجنبية في ميدان أوزان الشعر والإيقاع. وهذا التحسن هو أظهر لدى التونسيين من غيرهم في بعض البلاد العربية الأكثر إنتاجًا ونشرًا في هذا الميدان، حيث نجد سوء الفهم شائعًا والأحكام الاعتباطية وافرة، ودعوى التجديد والتنظير غير المسبوق هو الشعار. ومعظم أصحاب هذه الأعمال، وإن كان من بينهم للأسف عدد من الجامعيين من ذوي الأسماء المشهورة، لم يمنع من ظهور الانتحال والتهليل المبالغ فيه للأفكار والنظريات التي يدّعونها لمشروعهم «التجديدي» أو «التجذيرى» للعروض، وأبرز مثال على ذلك كتاب أبو ديب أنموذجًا.

أما ما استنتجناه من خلال استعراضنا الموضوعي لعدد من الدراسات التي دخلت في حقل اهتمامنا باعتبارها تونسية أو صدرت في تونس، كدراسة عبد الصاحب مختار، فهو أن هذه الدراسات تنقسم إلى قسمين: قسم يتجاهل التراث العروضي، ويبدو المؤلف فيها ظاهر التحامل على

الخليل والمدرسة العروضية القديمة عامة، دون موجب سوى رغبته الجامحة في تقرير نظرية جديدة تنسف في تقديره كل المسلمات الماضية؛ ويلتقي هذا القسم في تحامله هذا مع ذوي النزعة الأصولية، الذين يرفضون النظريات الاستشراقية حول إيقاع الشعر العربي قديمه وحديثه، باعتبار أصحابها أجانب عن اللغة ومتأثرين في نظرياتهم بالموسيقى الغربية المختلفة أوزانها عن الأوزان الشرقية؛ وباعتبار آخر، وهو الشك في أهدافهم حول تقييس الشعر العربي بأعاريض الشعر في لغاتهم الخاصة، تغليبًا لنمطهم الفكري، وكذلك لنفيهم نسبة تأسيس العروض إلى الخليل والعبقرية العربية، وردّه إلى تأثر العرب بالحضارة الإغريقية وربما غيرها من الحضارات السابقة.

وقد حاولنا أن نبين أسباب هذا الموقف الغريب، فوجدنا أن الأمر لا يعدو أن يكون ناشئًا إما عن جهل بالمصادر العروضية الأصلية؛ وربما عدم صبر بعضهم على سبر أغوار تلك المصادر واصطدامهم للوهلة الأولى بتعقّد مصطلحات العروض وتشعّب مسائله، وربما هو راجع أيضًا إلى سوء الاستفادة من تلك الأصول لسقم طباعتها وإخراجها وغياب الفهرسة فيها مع كثرة أخطائها؛ وإما هو ناشئ عن تفكير مسبق بقلة جدوى تلك المدونات، وتوَجّب الانصراف عنها نحو آفاق نظرية جديدة، يفتحها التأثير الثقافي الأجنبي والاحتكاك الحضاري؛ ويلتحق بهذا القسم من الرافضين للقديم رغبة بعض الدارسين في إضفاء الطرافة على أفكارهم بمخالفة الخليل أوّلا وتخطئته ثانيًا، ثم بالرد ثالثًا على المستشرقين ورميهم بالجهل بلغتنا والتشكيك في مقاصدهم العلمية.

لكن النزعة الأخرى المقابلة، وهي الإشادة المبالغة بجهود المستشرقين نجدها لدى أكثر الجامعيين التونسيين. وهذا يفسره من ناحية حسن اطلاع هؤلاء على أعمال المستشرقين في لغاتها الأصلية؛ ويفسره من ناحية أخرى واجب العرفان بالفضل لذويه؛ فهناك تنويه من قبل كثيرين بالجهود العلمية والبحثية الأجنبية التي أسهمت في إعادة بناء عروضنا العربي على أسس لسانية صوتية موسيقية كمثيله في الغرب. فكم كنا في حاجة إلى دراسة تراثنا الشعري الضخم لفهم المعطيات الجوهرية للوزن والإيقاع فيه ولإدراك قوانينهما الطبيعية في لغتنا في ضوء التقدم العلمي والتكنولوجي الحديث.

ولقد اجتهدنا في تصحيح قدر لا بأس به من المعلومات الخاطئة هنا وهناك في هذه الدراسات، مما أدّانا اليه البحث والتحقيق في مصادرنا المخطوطة والمطبوعة، سواء منها جيدة التحقيق أو ما هي دون ذلك. فوجدنا من بين الدارسين والباحثين من غاب عنه الوجه الصحيح في فهم ما استغلق من مسائل هذا العلم، أو خفي عنه جانب منه بسبب التركيز على غيره في تلك المدونات.

وأغلب ما صححناه راجع إلى قلة اهتمام بالمصطلحات العروضية التقليدية من قبل جانب كبير من الدارسين، وتأفف من كثرتها وتداخلها وتعقيدها، وميل إلى التخفف منها لصالح مصطلحات أجنبية مترجمة أحيانًا ترجمات سيئة.

وقد تبين لنا خلافًا لما هو شائع أن مصطلحات المستشرقين لا تعدو في معظمها ترجمات أمينة للمصطلحات العربية الأصلية لدى الخليل وغيره من العروضيين العرب، وأنهم يُردفونها أحيانًا بألفاظ من لغاتهم أقرب للدقة وأيسر للفهم في نظرهم. من ذلك تسمية الوتد - وهو أحد أهم عناصر التقطيع لأجزاء الوزن - Ictus ("الارتكاز" أو "الوقع" أو "الضغط"، حسب الترجمات العربية) أو Accent prosodique (الارتكاز العروضي، أو النبر..) إلى آخر ذلك من التسميات التي تترجم الكلمة العربية في الأصل. وكذلك تصنيف الوتد إلى اشتامفوس Stammfuss "التوقيع المستقر الثابت" وشبرينقفوس Sprinfuss "التوقيع القافز" أو هامفوس Hemmfuss "التوقيع المعرقل"، وتقسيم ثلاثتهم تصاعديا أو تنازليا بحسب القوة.. إلى آخر ذلك من تسميات، وكل تلك المصطلحات المستحدثة نجد مصادرنا العربية تدل على معناها بالضبط وتسميه بلفظها دون تعقيد. وفي هذا السياق، بيّنا ما بين المصطلح والمعنى اللغوي من علاقة اشتقاقية أو دلالية، وتوصلنا الى إحصاء أكثر من 130 مصطلحًا أو مادة، تمهيدًا لوضع قاموس اصطلاحي شامل لألفاظ العروض. يهدف الى تصحيح الكلمات التي نجدها هنا وهناك غير دقيقة أو محرّفة أو تعاني من قلة الوضوح، فضلا عن الغرض الأصلي منه، وهو التعريف الدقيق بكافة مداخل هذا العلم ومسائله.

وقد تبين لنا مثلا، أن بعض النصوص العربية القديمة لا يتضح معناها

إلا من خلال ترجمات كلماتها بلغات المستشرقين، فيسبق إلى فهم بعض العرب الذين يعودون إلى تلك الترجمات أنّ تلك المفاهيم هي مفاهيم استشراقية، وأن تلك الاستنتاجات هي استنتاجاتهم، وأن ذلك الاكتشاف هو اكتشافهم أو أنه كما نقول من بنات أفكارهم، وما ذلك إلا لأن الواقفين على تلك النصوص تعوزهم المصادر لرد تلك المصطلحات في كتب المستشرقين إلى أصولها العربية.

ونجد أحيانًا «مُصادرات» غريبة، تدل على سذاجة قصوى ونزعة نحو تفخيم الذات وتضخيم النتائج. ومن ذلك ما نجده عند بعضهم من نزعة إلى تقرير أمور غير مقبولة عقلا ولا منطقًا، ثم نجد الدارس نفسه بعد ذلك يعكسها الى أمور معقولة ومقبولة، ليخرج في النهاية مثلا بأن اللغة الشعرية في العربية ليست «كمية» و «بالتالي فالوزن في الشعر العربي ليس كميا»، كما أنه ليس «نبريا تمامًا»، وإنما هو - ويا لحسن الاكتشاف - «كمي نبري في الوقت نفسه»!

وتترى المصطلحات الأجنبية، بشكل لا دلالة من ورائه أحيانًا إلا الدلالة على تشوّش الذهن وافتقار المرء إلى منهج. وقد لاحظ ذلك قبلنا أكثر من باحث تونسي على مؤلفات عروضية حديثة ليست بالقليلة العدد في المشرق والمغرب.

ومن الغريب أننا نصادف الإنصاف من جانب عامة المستشرقين لمصادرنا العروضية و«للخليل بن أحمد ومدرسته العراقية» - كما يسميها بلاشير Blachère - أكثر مما نصادفه من جانب عامة الباحثين العرب، ولا نكاد نستثني من ذلك إلا قلة قليلة من الباحثين التونسيين. ولا ندّعي أننا أنصفنا هنا في دراستنا هذا أو ذاك من المستشرقين ممن تجنّى عليهم في تونس (العياشي، مثلا) أو في مصر (شكري عياد وبحيري، مثلا)، ولكن أوضحنا بالدليل وبحروف من نفس الحجم بأن أولئك المستشرقين، بعكس ما نتوقع، لم يخطئوا أبدًا في اتهام الخليل بجهل الإيقاع أو بالعجز عن إدراك الإيقاع من خلال بحوره ودوائره وتفاعيله، ولا من خلال تقطيعه للبيت. ولكن كل ما وجّهه المستشرقون للخليل من نقد لا يخرج عن كونه لم يوفق، لأسباب من حالة العلم في عصره، إلى وضع ميزان دقيق أفضل من نظام الكتابة

الذي اخترعه (أي عن غير طريق الرموز الحرفية أو طريقة الحلقة «ه» والخط «|» لتحديد المتحرك والساكن)، والذي من وجهة نظر بعضهم دون ما أمكن التوصل إليه اليوم بفضل وسائل القياسات الصوتية والعلامات الموسيقية. وصححنا ما ردّده بعضهم خطأ (العياشي والسلامي وكذلك شكري عياد) حول دعوى غويار وفايل مثلا من بين المستشرقين، بأن العرب والخليل نفسه كانوا أعجز عن فهم أو إدراك الإيقاع في الشعر!

وقد بيّنا عندما عرضنا لأهم القضايا العروضية، أن الآراء الشائعة حول كون العروض الخليلي يفتقر إلى المفاهيم الصوتية الصحيحة لمعالجة الوزن وتقطيعه إلى أبسط وحداته وعناصره، هي آراء لا تستند إلى علم صحيح بالنظام العروضي كما تصفه الكتب الأصول، أو هي آراء مبنية على قدر من الجهل بمقام الخليل في علوم اللغة والشعر. وربما أسهمت الملخصات العروضية الجافة في بلورة تلك الصورة الشائعة مع الأسف. وهو أمر لاحظه السكاكي في وقت متقدم، واشتكى الخروج عن «مقتضى الصناعة» في بعض المؤلفات المتأخرة، من ذلك مثلا، إشارته الى الخلاف حول طبيعة الأجزاء العروضية وعددها، فهي عشرة وليس ثمانية زائد تفعيلين؛ ملاحظا بأن التقطيع الصناعي الذي وضعه الخليل يأبى تقسيمها إلى اعتبارات خارجة عن موقع «الوتد» فيها، لأن الوتد هو عماد الوحدة الإيقاعية، أو بعبارة أخرى التفعيل. و«الأسباب» في التفعيل الواحد تعتمد على الوتِد وليس على شيء سواه. وهذا هو عين الفهم اللغوي لاستعمال الكلمتينَ في بناء بيت الشَّعَر، المسماة بالخيمة. فالأسباب تُزحف، أي تتغيّر (بالحذف أو التسكين) بحسب موقع الوتد، وموقع الجزء (التفعيل) من الشطر. فغاية الزحاف، كما بينا استناداً إلى المراجع، إنما هو لمزيد تمكين البناء من التوازن لا لإدخال الخلَل أو النقص عليه. ولذلك، فالفكرة بأن «الزِّحاف» هو علة بالمعنى اللغوي للكلمة (ورأيْنا ذلك في ترجمة الزحاف في بعض اللغات الأجنبية)، هي فكرة غير صحيحة؛ ومثل الزحاف «العلة» في المصطلح العروضي في كل من "العروض" و "الضرب"، فإنها تعتبر كذلك علة بالمعنى اللغوي. وهذا محض الغلط في اللغة والعروض، إلى حدّ أننا رأينا من يتساءل كيف تكون «العلة» بالزيادة (مثال: الترفيل في الكامل، والتذييل في مسدس البسيط)!. وهذا ما جعل مفهومي الزحاف والعلة غير واضحين

بالقدر الكافي وعلى نحو من التداخل والاضطراب حول نشأتهما وأسباب حدوثهما في كثير من الدراسات التي رجعنا اليها. والحال أن العروضيين القدامى يؤكدون على ضرورتهما للشعر، بل يميلون الى تحسين وقوعهما، باعتبارهما من تمام الإيقاع في البيت والقافية. فأين نحن من شكوى بعضهم من وقوع الزحافات والعلل في الشعر!

وإذا كان الخليل، كما تبين لنا في بنائه العروضي لم يلتفت للمقطع كوحدة صوتية دنيا؛ لا لأنه يجهله - حاشاه وهو العالم اللغوي - ولكن لأن التقطيع الوزني لا يعتدّ به وحده. فالتقطيع للأركان في الشطر لا يمكن أن يخرج عن حرفين بالمفهوم العربي (وهو أقل ما يُكوّن السبب) ولكنه يعتبر بعد ذلك أقل تصويت في الكلام عند مقابلة المنطوق بالمنقول (أي التهجّي بالتفاعيل في الدائرة)، حتى أنه ميّز في الحرف بين «الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل»، ومعاملة «التنوين بمنزلة حرف»، وفرّق في الحركات بين الرَّوْم والإشمام، وبين حركة الحرف في «الوقف» وحركته في «الإدراج».

ومسائل أخرى عديدة خصصناها بالنقاش كلما عرضت لنا بشكل غير واف وصحيح في الدراسات التي تناولناها بالبحث، وربما بسبب غيابها - رغم أهميتها - في بعض المؤلفات الجامعية. من ذلك، الخرم (بالراء المهملة) والخزم (بالزاى المعجمة) في أوائل الشعر. ويكون الخرم بحذف أول الأجزاء المبدوءة بوتِد، وأكثر ما يكون الخزم في حروف العطف (وكل زيادة بأحد حروف المعَاني). وكذلك مواضع تحريك ما حقه التسكين وتسكين ما حقه التحريك من الحروف. فعند التقطيع إذا قام الجهل بهذه المواضع التبس البحر أو تعذّر وزن الشعر، على غرار ما في القرآن من تسكين الهاء فِي «هو» و«هي» وتسكين «لام الأمر» في مثل قوله تعالى: ﴿وَلْيُوفُوا نُذُورَهُمْ﴾. وكذلك، يتوقف التقطيع على معرفة الحرف المتحرك في الكلمة من الحرف الساكن، فقد يلتبس الأمر على الجاهل بوجود وقوع الحركات على الألفاظ العربية، كما في قوله «سهل» و«عمل»، فاحتمال تسكين الهاء وارد في اللفظ الأول، واحتمال تسكين الميم في اللفظ الثاني غير وارد.

وقلّما وجدنا لدى أغلب هذه الدراسات تفسيرات إيقاعية أو لغوية وجيهة أو صحيحة لكثير من الظاهرات في العروض العربي (الزحافات

بالخصوص). بالعكس نجد لديها المسارعة لاستبعاد الاستثناءات ومواطن الغرابة في النظام العروضي التقليدي. كأنما هناك شبه ذهول عن قوانين اللغة عامة والشعر خاصة، فكلاهما غير خاضع بالضرورة للمقاييس والضوابط، إذ هي أمور مصطنعة لأغراض تعليمية أو تجارية؛ بينما القدامى أولوا العناية للابداع الشعري وقدّموه على سائر الاعتبارات الاجتماعية، اللغوية وغيرها.
ومن أبرزهم الشاعر النحوي اللغوي المعروف القزاز القيرواني (القرن الرابع الهجري)، فإنه في كتابه "ما يجوز للشاعر في الضرورة" يستقصي كل ما وقف عليه من الظاهرات اللغوية والنحوية المخالفة للقواعد في الشعر قديمه وحديثه، ويجتهد في تفسيرها على مقتضى ضرورة الوزن، مقدّمًا صنعة الشعر على قواعد اللغة والنحو وما اليهما من علوم اللسان بسبب الوزن.
والقزاز، كما بيّن لنا الكعبي، هو أحد من يدافع بقوة في كتابه على حرية الشاعر كلما اضطره الوزن إلى مخالفة أمر من الأمور، يكون فيه تكلف وصنعة زائدة عن حدود الطبع والسليقة في الشعر، وإن يكن ذلك الأمر من الأمور المقيدة لسواه في النثر ونحوه. ذلك أنه يعتبر الشاعر فوق سائر المواضعات والقوانين، تقديرًا لشعره.

***

وبيّنا من ناحية أخرى، عندما عرضنا لمفهوم الإيقاع، أن الإيقاع، رغم اختلاف مسمياته عند كثير ممن عدنا اليهم، لا يخلو من أن يكون المقصود به الوزن في عمومه، وإن يكن واضحًا أن كل إيقاع هو وزن وليس كل وزن إيقاعًا، وأنه التناسب الزمني بين المقاطع، أي الوزن الكمي للمقاطع مع المدة الزمنية التي يقتضيها النطق بأجزاء البيت الوهمية (بسبب توالي الحركات والسكنات في التفاعيل حسب نسَق مخصوص) وعلى امتداد مساحة الشطر أو مسافة البيت الزمنية، مع نبر أو ارتكاز معين تفرضه طبيعة «الوتد» الخاصة في اللغة العربية (وجود متحركين قبل ساكن، أو متحركين بينهما ساكن).

وتميل معظم الدراسات إلى تقرير وجود الارتكاز العروضي المميز في الشعر العربي على الوتِد، وبقوة أدنى على مقطع ثان من الجزء العروضي. وهي نظرية غويار التي يدْعمها فايل والتي طوّرها فيما بعد في كتابه "*Grundriss..*" بملاحظاته حول الوتد المجموع والمفروق، وتمايز قوة الإيقاع

في البيت بسببهما شدة وصعودًا أو خفوتًا ونزولا، بحسب وجودهما بدءًا أو وسطًا أو طرفًا، كما يقول محمود شاكر.

وقد نبهنا إلى تفطن العرب إلى موقع الوتد في البحر من خلال تركب الأبحر على كل دائرة من الدوائر التي تؤلف مجموعاتهم «المنفكة» بعضها من بعض - كما يقول العروضيون - دليلا على ملاحظة الارتكاز في الوزن. لأن الوتِد كما قلنا في معنى «الثابت» «المستقر» غير القابل للتغيير.

وعرضنا لما شكّله اعتلال الوتد من إشكالات إيقاعية في نظر بعض الدارسين كاليعلاوي، حتى أنه اتهم فهم القدماء لقضية تأكيدهم على عدم قبول الأوتاد التغيير في «العروض» و«الضرب»، وأدّانا هذا، فيما استقرينا من كلام القدماء، إلى القول بأنّ ذلك التغيير الملازم للوتد كلما تعرّض له في أول البيت وفي سائر الأبيات في الموضعين المذكورين إنما هو راجع إلى إحساس بضرورة تنويع الايقاع في نهايات الأجزاء المؤلفة للوزن، لترك الانطباع بوحدة الشطور، إلى جانب ما تحدثه القافية الموحدة من الإحساس بانتهاء وحدات القصيدة أي الأبيات. وأن الزحاف لا يدخل في الضرب والعروض باعتباره ذلك، ولكن باعتبار آخر، وهو حالة كونه منقولا عن أصله في البحور المجزوءة (التي يجب فيها الجَزْء، كالمديد)، بحيث يبقى مبدأ عدم تجزئة الوتد قائمًا في الحشو، وهي الأجزاء ما سوى العروض والضرب والابتداء، لتأكيد جذر الإيقاع الأكبر في الشطر، لأنه بدخول التغيير على الوتد في الحشو، يضطرب الوزن ولو بقيت الكمية الصوتية واحدة أي عدد المقاطع والمدة واحدة. ومن هنا، الدور الذي تبيّناه للزحاف لتعديل الكمية اللفظية حول الوتِد في الحشو على امتداد الشطر؛ لأن المدة الزمنية في حد ذاتها ليست عامَلا مهما في الإيقاع إذا لم يكن مصحوبًا بتداول معين للوتِد وما يقتضيه من ارتكاز. ولذلك فمجموع الارتكازات الدورية على الأوتَاد في الحشو هو الذي يقرر جسم الإيقاع وطبيعته في كل بحر، أما التغيير بالاعتلال في الضرب والعروض فهو للقيام بدور الوقف وتناهي الإيقاع بالنزول.

ورغم ما لاحظته معظم هذه الدراسات من نقص في نظام التقطيع العروضي القائم على محاكاة الوزن في البحر بالتفعيل، وميل أغلب

الدراسات إلى اعتماد نظام التدوين الموسيقي أو العلامات ذات القيم والأطوال المختلفة والتي تحدد نصف الوحدة الأساسية وثلثها أحيانًا لتوزيع المدة اللازمة لنطق «التفعيل» على سائر الجزء (وهو لبّ نظرية العياشي المتأثرة بغويار)، قلت رغم ما لاحظته هذه الدراسات من نقص على نظام التقطيع بالعلامات العروضية، وميلها إلى اتخاذ علامات باجتهادها أكثر ملاءمة، إلا أننا يمكن أن نلاحظ هنا أن الخطأ الشائع في تقدير «التفعيل العروضي» على طريقة الخليل متأتّ من كون معظم أصحاب هذه الدراسات غفلوا أو تغافلوا عن القصد الأساسي للنظام العروضي الخليلي، وهو أنه ليس نظامًا للقياسات المجردة أو للتسلّي بالقياسات فوق الصوتية للشّعر، التي لا يكون إدراكها مسموحًا به إلا في مستوى الآلة، ولكن لأن الغاية عنده هو تقريب الأوزان بعلامات مجردة مشتقة من «التفعيل الصرفي» ومناسبة لطبيعة اللغة العربية ومجانسة لما يأتي منها في التركيبات الشعرية دون النثرية للألفاظ (بحسب طاقة الشعر على توالي المتحركات والسواكن). لأن كل علم له غاية، وليس غاية التقطيع الشعري هو الميزان لمجرّد الميزان ولكن لاكتشاف الرواية الصحيحة من الخاطئة للشعر، لأنه أصل من أصول اللغة وتدوين كلام العرب، ولعلاقة كل ذلك بالقرآن. ولذلك فالعروض مرجعي في نماذجه العليا وبحوره المستعملة (المسماة بالأنواع، تمييزًا لها عن البحر) وضوابطه إنما هي لبقاء الإحساس بالوزن ثابتًا عن طريق «قوانين» الخليل التي اكتشفها له في غياب أو في ظل احتمال ضعف الرواية والسماع لدى أجيال العرب اللاحقة؛ بسبب اللحن وشيوع التجديد في الأوزان والأعاريض المولدة، والتي لم يكن الخليل بمنكر لقيامها أو مستبعد لحدوثها كما أكد ذلك الزمخشري.

وقد صححنا بالمناسبة الوهم الذي سبق لبعضهم بأن الخليل ضيَّق واسعًا بتحديده لبحور الشعر بخمسة عشر وبالتفاعيل الثمانية.. إلخ. وهو وهم نجده بشكل واضح لدى عزونة ولدى العياشي. ولكن الأمر في هذا العروض المحدِّد للشعر العربي القديم، الجاهلي والإسلامي، هو - كما يعترف المستشرقون - فضيلة الخليل على العربية القديمة «الفصحى» وهو كما تفطن إلى ذلك ابن عبد ربه راجع إلى موقف من اللغة، سار عليه الخليل في العروض ولم يحِد عنه، دون أن يدّعي أنه أحاط بـ «عروضه» سائرَ كلام

العرب في كافة الأزمنة ومن باب أولى وأحرى سائر أشعار الأمم. والمهمل من الأوزان التي تُقررها دوائره كالمهمل من اللغة التي حصرها في كتاب العين (معجمه للسان العرب) مع توقّع أن تستلذ الأسماع يوماً بعضها وتصبح من الأوزان المستعملة.

كما أن الخلافات والاستدراكات عليه بأوزان جديدة (كالمتدارك) أو التغاير بينه وبين العلماء في قبول بعض البحور حالة الجَزء والتشطير، ليس راجعاً كما قال بعض الدارسين التونسيين إلى انغلاق الخليل على صورة واحدة للعروض هي الصورة التي اخترعها، ولكن لأن الشعر الذي استقراه ليس هو كل الشعر المروي إلى عصره دون تمييز، وإنما تحرّى منه الشعر المعتبر لدى «العلماء» شعراً على لسان العرب الفصيح؛ وليس منه مثلا ذلك النظم الذي جاء لأغراض الغناء والترقيص، وغيرها من نوع الأشعار التي حصر أعاريضها أو «أنواعها» في الدائرة الرابعة، تلك الدائرة التي سببت إشكالات كثيرة بسبب تسارع نمطها الإيقاعي لكثرة حركاتها بالقياس لطولها (معظمها مجزوءة)، ولوجود إيقاع الوتد المفروق فيها، وهو إيقاع مجانف لإيقاع الوتد المجموع الذي هو السائد في بقية الدوائر، لأنه إيقاع مفارق للنبر القوي الذي يُحدثه في السمع إيقاع الوتِد المجموع.

وبعبارة أخرى، فقد تبين لنا أن «عروض» الخليل، وإن كان يشكو في الدراسات العربية عامة والتونسية خاصة من بعض الفهم الخاطئ أو سوء التقدير لمقاصد صاحبه، إلا أنه حظي بإعادة الاعتبار اليه، بفضل تطور الدراسات الاستشراقية، التي تفوقت منهجيا وموضوعيا على غيرها في البلاد العربية؛ وذلك راجع إلى امتلاك أصحابها لأدوات البحث المتطورة وللمصادر الأصلية الغنية والمنظمة وإلى ناموس الأخذ والتواصل بين أجيال المستشرقين على اختلاف مشاربهم. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تطورت هذه الدراسات في جامعاتنا في السنين الأخيرة، بفضل العديد من الترجمات للأعمال الأجنبية الهامة في ميدان الدراسات الشعرية والنقدية وعلوم الصوتيات واللسانيات. فكانت كل هذه الأمور خير محفز وأقوى مساعد على بلورة المفاهيم الصحيحة للعروض العربي واكتشاف أسرار الدوائر والمسميات العروضية الأخرى كالجزء والزحاف والعلة. علماً وأن هذه المصطلحات ونحوها كانت إلى عهد قريب طلسماً بوجه كثير من

الباحثين، حتى أن الخوض فيها جعل أحد المستشرقين (برانشفيك) يُفضّل القفز عليها لصالح عرض المبادئ الأساسية التي قررها الخليل دون أدنى شيء آخر، ويرى مثلا تأجيل القول بشأن الارتكاز حتى يزداد أمره وضوحًا!

ويمكن كذلك ملاحظة أن الدراسات العروضية في تونس تطورت من وجهة نظر أخرى. فقد انتقلت من مرحلة الوصف السطحي لمظاهر الوزن في الشعر العربي عبر مقولات العروض التقليدي إلى مرحلة الرفض والاعتراض على قبول «المسلمات الخليلية». وهي مرحلة تميزت بالتشكيك في المقولات القديمة والانصراف عنها إلى علمي الأصوات والإيقاع في الدراسات الغربية (وهو ما حدا بفاروق عمار - مثلا - إلى اعتبار التفعيلة «وحدة قيس رديئة» بالقياس إلى «القدم» Pied عند اليونان). ثم انتقلت دراساتنا أخيرًا إلى مرحلة النقد والتقويم لتمييز وجوه الصحة والخطإ في دراسات المستشرقين وغيرهم من الباحثين المحدثين. وحل الاعتقاد باستقلالية كل لغة بمواضعاتها الطبيعية محل التعميم والتنميط، فظهر منهم من هو أكثر اقتناعًا بالمواصفات النوعية الخاصة بكل لسان، وبحتمية التنوع الثقافي بين الأمم. وأخيرًا تعزز البحث العلمي بتقدّم تكنولوجيات المعلومات، والبرمجيات المتطورة للقياسات الصوتية والإيقاعية والموسيقية ضمانًا لنتائج البحوث العلمية وتطويرًا لأساليب الدراسة الأكاديمية.

وربما فكر الباحثون العرب، وفي مقدمتهم الجامعيون التونسيون بتصوّر مشاريع أبحاث ودراسات عروضية على نطاق واسع، تنجز في نطاق التعاون العلمي والشراكة بين الجامعات ومراكز أو وحدات البحوث اللغوية لوضع مناهج متطورة لتدريس العروض، ولضبط قياسات الوزن الشعري عن طريق الحاسب الآلي، مواصلة للتجربة الرائدة التي قام بها أحد العراقيين في أوائل السبعينيات (المهندس محمد طارق الكاتب) والتي لا نعلم لها مع الأسف تواصلا في أي من الجامعات أو مراكز الدراسات المعلومة لدينا، عدا ما بلغ الى علمنا أخيرًا عن كتاب من تأليف العالم المصري الشاعر الدكتور أحمد مستجير بعنوان "مدخل رياضي لعروض الشعر العربي".

وفي انتظار ذلك، قدّرنا في نطاق الدراسات العليا بجامعتنا التونسية أن نخوض هذه الدراسة، لتمهيد الطريق إلى مشاريع أكثر طموحًا. فالوقوف

على مختلف مسائل علم العروض والإيقاع وكشف طبيعة الأوزان العربية وتحليل بنيتها كما اهتدى اليها الخليل واضعها الأول، هو أمر لا يزال يحتاج منا إلى باحثين كُثر، لاجتلاء غوامض العروض وتحسين مناهج تلقيه وانطباع نفوس الناشئة به. وأهمية ذلك لا تخفى على عاقل، فضلا عن قيمته في باب الدراسة العلمية والتأريخ له كفن تفخر أمتنا بأن الخليل بن أحمد، أحد أبنائها هو الذي وضعه دون علم معلم أو تدوين مسبق.

ولم تقتصر محاولتنا في هذه الدراسة على مجرد الخوض في القضايا التي كان الكثيرون يخشون الدخول فيها لصعوبتها، كلّما جرى الحديث حول التمييز بين العروض والوزن والإيقاع، بل شملت كذلك ناحية مثّلت شكوى دائمة وعامة، وهي صعوبة التمييز بين المصطلحات العروضية، ووقوع الالتباس أحيانًا عند التقطيع العروضي لبعض البحور لمعرفة وزنها والوقوف على ما في تفاعيلها ضرورة من زحاف وعلة؛ وقمنا بين يدي دراستنا بإعداد ثبت للمصطلحات العروضية يكون كالدليل أمامنا، نظرًا لما لاحظناه في أغلب المراجع من نقص في التعريف ببعض المصطلحات وعدم التمييز بينها وبين مثيلاتها في المعنى والوظيفة.

ومن نافلة القول أن ما بذلناه من جهد لاستقصاء هذه المصطلحات من مختلف المصادر والمراجع التي توفرت لدينا لغرض هذه الدراسة، سهّل أمامنا الطريق لوضع معجم شامل للعروض كان خير أداة لتسديد خطواتنا في البحث. ويكفي أن نحيل على بعض المؤلفات العروضية الحديثة لندرك صعوبة استيعابها للكثير من تلك المصطلحات وعدم فهم بعضها فهمًا صحيحًا وقلة توفيق أصحابها أحيانًا في تحقيق معناها الاصطلاحي؛ من ذلك مثلا «دائرة المشتبه»، فقد فهمها غير واحد من الدارسين العرب والمستشرقين(اليعلاوي وبلاشير) كما أشرنا الى ذلك في موضعه، على معنى الشُّبهة والالتباس، بينما المعنى فيها هو التشابه بين بحورها في الخفة والسرعة، وكذلك القول الخاطئ في العلة والزحاف بمعنى السقم والمرض!

وكل ذلك يقفنا على أهمية المراحل القادمة التي ينبغي أن تقطعها الدراسات العروضية لتحقيق تقدّم ملموس في ميداني الوزن والإيقاع وتبيّن آثارهما في إبداع اللغة عامة والشعر خاصة.

المصادر والمراجع

ابن أبي الشنب (محمد)، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، الجزائر 1906، وباريس 1954، ط جديدة، نشر دار الغرب الإسلامي، 1990.

ابن جني (ابو الفتح عثمان)، العروض، تحقيق حسن شاذلي فرهود، الرياض 1947.

ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1968.

ابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

بن سلامة (البشير)، اللغة العربية ومشاكل الكتابة، تونس. وله، نظرية التطعيم الايقاعي في الفصحى، الدار التونسية للنشر، تونس 1984.

ابن طباطبا (أبو الحسن)، عيار الشعر، القاهرة، 1965.

ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة.

ابن المنجّم، (يحيى) رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى (وكشف رموز كتاب الأغاني)، تحقيق د. يوسف شوقي. (موجود بالمعهد الأعلى للموسيقى).

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، دار بيروت، بيروت.

أبو ديب (د. كمال)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن. دار العلم للملايين بيروت، 1974.

إخوان الصفا، الرسالة الرابعة في علم الموسيقى، طبعة الهند.

أدّه اليسوعي (الأب خليل)، الايقاع في الشعر العربي، أعيد نشره بمجلة فصول (المصرية) ع 3 أفريل - جوان (ص 109-131)، 1986.

الأرموي (صفي الدين)، كتاب الأدوار والرسالة الشرفية في النسب التأليفية، طبع

بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث 3460 استامبول، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، فرانكفورت 1984 .

أسبر (محمد) ومحمد أبو علي، الخليل، معجم في علم العروض، نشر دار العودة بيروت، 1982 .

(إندكس إسلاميكس)، انظر الدراسات العروضية الحديثة في المجلات العلمية. مقال الأب خليل أده اليسوعي .

أنيس (د. إبراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط3 ، القاهرة 1965 .

—— «فاعلاتن»، بحث في مجلة «الشعر» يناير 1977، ص 17- 25.

البحراوي (د. محمد السيد)، في البنية الإيقاعية في شعر السياب، نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي، رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة 1983، نقلا عن سعيد بحيري .

بحيري (سعيد)، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي، مجلة فصول . . . ص 191ـ 205

بدوي (د. عبد الرحمن)، حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر، في «الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين»، دار المعارف بمصر 1962 .

بروكلمان (كارل)، تاريخ الادب العربي ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر .

بسباس (محمد الهادي)، بين العروض والايقاع، الفكر، السنة 25 عدد 1 و 2 جويلية واكتوبر 1979 . انظر العياشي .

بلاشير، علم العروض العربي على ضوء بحوث حديثة، مجلّة أرابيكا، 7 (3) 1960، ص 225-236 . (انظر أسفله المراجع الأجنبية) .

بوخريص (كمال)، الايقاع في النص القرآني، ، جزء عم، (شهادة الكفاءة في البحث)، تونس 1987-88، رقم 3961 مكتبة الكلية .

التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحي وفخر الدين قباوي، المكتبة العربية، حلب، 1970 .

الجرجاني (السيد)، التعريفات، طبعة القاهرة 1283 ، وطبعة تونس .

التهانوي، كشاف مصطلحات الفنون (ص 21 و 986) .

جمال الدين (د. مصطفى)، الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، النجف 1970 .

حاجي خليفة، كشف الظنون (ص 1133) .

حازم القرطاجني، انظر القرطاجني.
حسان (تمام)، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 197+.
ـــــ اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
حميد (بدير متولي)، ميزان الشعر، القاهرة 1961.
الحنفي (الشيخ جلال)، العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، وزارة الاوقاف، مطبعة العاني، بغداد 1978.
خلوصي (د. صفاء)، فنّ التقطيع الشعري، بغداد 1977.
خفاجة (محمد عبد المنعم)، عروض الشعر العربي والشعر العربي أوزانه وقوافيه.
دائرة المعارف الإسلامية، مواد: عروض، الخليل، شعر.
الدرويش (عبد اللّه)، دراسات في العروض والقافية. والمصطلحات العروضية، بحث في مجلة الازهر، اكتوبر 1960.
ـــــ الايقاع وعلم العروض، في مجلة الكتاب، عدد (1) سنة (3).
الرندي (أبو البقاء)، الوافي في نظم القوافي، تحقيق (جزء منه، غير الخاص بالعروض والقافية، عن مخطوطة ح ح عبد الوهاب رقم 18077)، جعفر ماجد، نشر أولا في حوليات الجامعة التونسية ع 6 (1969)، ثم في كتابه «فصول في الأدب والثقافة»، نشر الدار العربية للكتاب 198+؛ وسماه، في مقال له حول رد على عبد القادر المهيري "الوافي في العروض والقوافي". ومقاله المشار اليه هو «حول كتاب صنعة الشعر»، الصباح 16 و17 جانفي 1996.
الزمخشري (جار اللّه)، القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوي، المكتبة العربيّة بحلب.
الزيدي (د. توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، تونس.
السكاكي (ابو يعقوب يوسف)، مفتاح العلوم، مكتبة الباب الحلبي، القاهرة، ط 1، 1937.
السلامي (رشيد)، وضع إطار لدراسة الإيقاع في الموسيقى والشعر العربيين، دراسة جامعية بكلية الآداب (شهادة الكفاءة في البحث)، تونس 1980، رقم 3625 مكتبة الكلية.
ـــــ البناءات الايقاعية في الشعر العربي، مجلة الحياة الثقافية، عدد 36 - 37، 1985، ص 16+.
السنوسي (محمد)، كشف الغموض عن دائرة العروض، المطبعة الرسميّة، تونس 1880.

السيوطي (جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج 1، تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة 1958.

الشرادي (إدريس)، اللحن والايقاع في قواعد الموسيقى والتطبيق، المغرب 1974(يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى تونس).

شاكر (محمود)، نمط صعب، نمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة 1996. ص 89 - 112.

الشعبوني (الحبيب)، تحقيق مقتطفات من "المخترع في العروض والقوافي للزجاجي". شهادة الكفاءة في البحث بكلية الآداب، تونس.

الشنتريني الأندلسي (ابو بكر محمد)، المعيار في أوزان الأشعار تحقيق محمد رضوان الدّاية، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971.

شوقي (د. يوسف) انظر "رسالة يحيى بن المنجم" ويذكر المحقق في مقدمته أن له «الإيقاعات العربية منشؤها وتطورها» و«دراسة مقارنة تتناول أصول الإيقاعات العربية عبر العصور والعلاقة بينها وبين عروض الشعر العربي» ص 1013 (يوجد بالمعهد الاعلى للموسيقى).

طاش كبري زاده (أحمد بن مصطفى)، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم.

الصفدي (صلاح الدين)، رسالة في علم الموسيقى (يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى [2165]).

ضيف (د. شوقي)، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي.

الطرابلسي (د. محمد الهادي)، تحاليل اسلوبية، تونس.

الطوسي (نصير الدين)، رسالة نصير الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق يوسف زكريا، القاهرة 1964. (يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى).

الطيب (د. عبد الله)، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر بيروت 1970.

عبد الرؤوف (د. محمد عوني)، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، القاهرة. عن سعيد بحيري.

عتيق (عبد العزيز)، علم العروض والقافية.

عز الدين (د. اسماعيل)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة.

عزونة، (د. جلول)، ما القديم وما الجديد في الشعر العربي؟، مجلة الحياة الثقافية. أكتوبر 1976، ص 44 - 55.
العلمي (محمد)، العروض والقوافي، التأسيس والاستدراك، الدار البيضاء 1983.
عمار (فاروق)، الشعر العربي المعاصر، دروس بالمعهد الاعلى للتربية والتكوين المستمر 1987، السلسلة 3 و 4، تونس.
عياد (شكري محمد)، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
العياشي (محمد)، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976 .
ـــ الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي، تونس 1978.
ـــ الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، تونس 1978.
ـــ الأساس الكمي في إيقاع الشعر العربي، الفكر، ع 8 ماي 1979؛ الكيفيات الإيقاعية في الشعر والموسيقى عند العرب الكلاسيكيين، الفكر، ع 6 مارس 1979؛ رسالة المقروء والمنطوق، الفكر، ع 5 فيفري 1980، 47-55. وع6 مارس 1980، 90-99. (انظر بسباس).
غويار (ستانسلاس)، نظرية جديدة في عروض الشعر العربي، ترجمة منجي الكعبي، مراجعة د. عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996 .
الفارابي، الموسيقى الكبير، انظر فيه «أصناف الاقاويل».
فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر (يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى [2028].
فاكيتي (الأب)، فنّ إنشاد الشعر.
فان ديك، كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية. انظر المراجع الأجنبية.
فهرس مجلة «أرابيكا»، الابحاث المتعلقة بالعروض.
القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس 1966.
القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق المنجي الكعبي، تونس 1971 .
قطاط (د. محمود)، دراسات في الموسيقى العربية (يوجد بالمعهد الاعلى للموسيقى [1567])، ويذكر فيه أن كتاب التيفاشي (المتوفى1253م) «متعة الأسماع في علم السماع» زاخر بالمعلومات الهامة تخص الايقاع.
القناعي، الكافي في علمي العروض والقوافي، القاهرة 1273 .
الكاتب (د. محمد طارق)، موازين الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية، مصلحة

الموانى العراقية، البصرة 1971.
الكعبي (ربيعة)، الدراسات العروضية الحديثة بتونس وموقعها من العروض العربي، شهادة دكتوراه المرحلة الثالثة (دبلوم التعمق في البحث) كلية الآداب، جامعة تونس الأولى 1996 (مرقونة).
ـــ المصطلحات العروضية، تحت النشر.
الكعبي (د. المنجي)، صنعة الشعرللسيرافي . . . غلطا، ط. تونس 1998.
ـــ رحلة تحقيق في مخطوط مجهول، ط. تونس 1999.
ـــ نظرية جديدة في العروض العربي، لستانسلاس غويار، ترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996
الكندي، رسالة الكندي في اللحون والنغم (يوجد بالمعهد الاعلى للموسيقى [1969، 2253])؛ رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، تحقيق د. يوسف شوقي، مطبعة دار الكتب المصرية 1969 .
ماجد (جعفر)، في الايقاع العربي وموسيقى الشعر، علامات، ج 9 م 3، سبتمبر 1993 ص 201 - 211. وانظر الرندي.
مختار (عبد الصاحب)، دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي، المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، تونس 1985
المختون (د. عبد العزيز)، عروض الموشح، مؤتمر الدورة الاربعين لمجمع اللغة العربية بالقاهرة 1974، ص 90-92، 267-278، وله دراسة تطبيقية «مبحث الأوزان» ص 214-241. وله «ظواهر من العروض والقافية»، في مجلة الشعر، العدد السادس، ابريل 1977 وانظر فيه: لغة الشعر وأجناس الايقاع والوضع في الشعر وبعض عيوب القافية والخروج على الوزن وتداخل البحور.
ـــ المضمون الشعري وخصائص البحور بين الوزن والروي، بمجلة الشعر، ع 8 اكتوبر 1977.
المختون (د. محمد بدوي) علم العروض.
ـــ نشأة الوزن المقفى عند العرب الاوائل ، مجلة جامعة أم درمان الإسلامية، 1968.
مصطفى (محمود)، أهدى السبيل الى علم الخليل.
مندور (د. محمد)، الشعر العربي، غناؤه وإنشاده ووزنه، مقال، بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية، 1943 ، أعيد نشره في مجلة «المجلة»، العدد 27، القاهرة، شباط - فبراير 1959، ص 5-17.

ـــ في الميزان الجديد (أوزان الشعر، ص 226-240). ط. مطبعة نهضة مصر 1973.
المهدي (د. صالح)، أصول الموسيقى، (يوجد بالمعهد الاعلى للموسيقى).
نافع (د. عبد الفتاح صالح)، عضوية الموسيقى في النص الشعري،الاردن 1985. (يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى [1917]).
النديم (أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي)، انظر في قسم المخطوطات، مخطوط مجهول، أوله هذا كتاب ألفناه . . الخ.
نعيمة (ميخائيل)، الغربال، انظر فيه عن الزحافات والعلل.
النور، (د. عصام)، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، 1992(يوجد بالمعهد الأعلى للموسيقى).
نصار (د. حسين)، المعجم العربي نشأته وتطوّره، مكتبة مصر القاهرة، ط 2، 1965.
الهاشمي (أحمد)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، المكتبة التجاريّة الكبرى بمصر.
الهمامي (الطاهر)، دراسة عروضية لديوان الشابى، الدار التونسية للنشر، تونس 1976.
اليعلاوي (محمد)، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية، ع 4 (1967)، ص 101-120.
يوسف (د. حنى عبد الجليل)، موسيقى الشعر، جزءان، 1- دراسة فنية، 2- ظواهر التجديد، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.
يونس، (د. علي)، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، (يوجد بالمعهد الاعلى للموسيقى).

***

المخطوطات

مخطوط مجهول، وأوّله: هذا كتاب ألفناه في علم العروض وشرح أسبابه. . الخ،مؤلفه يذكر الزجاج أستاذًا له ، رقم 18323 بدار الكتب الوطنية، تونس (مصورة منه بمكتبتي). وانظر حوله د. المنجي الكعبي، "رحلة تحقيق في مخطوط مجهول".
شرح أرجوزة أمين الدين المحلي (أبي بكر الانصاري الملقب بأمين الدين المحلي المتوفي 673 هـ.) لمجهول مؤرخة في 709 هـ.رقم 13687(مصورة منه بمكتبتي).
الأرموي، صفي الدين عبد المؤمن البغدادي (-693 هـ/1294م)، الرسالة الشَّرَفيَّة في النسب التأليفية، مخطوط (مصورة منه بمكتبتي).
الدماميني على الخزرجية، مخطوط مكتبة الاحمدية بالعطارين، رقم 4443-4447.

شرح الخزرجية، المسمى الوافي بتوضيح دائرة العروض والقوافي، مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس 4451.

الوافي، لابن سيده، مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس 18077.

كتاب العروض، لابن جني، مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس 18610.

***

المراجع الأجنبيّة

أ) عامة

Barthes, (Roland), *le degré zéro de l'écriture*, Collection *Points*, seuil,1973. "*Y a-t-il une écriture poétique?* p. 33.

Bornècque (H.) , *Les clausules métriques latines*, Paris 1907.

Coculesco (S.), *Les rythmes comme introduction physique à l'esthetique, nouvelles méthodes d'analyse et leur application à la musique, aux rythmes du français et aux mètres doriens*, thèse, Paris 1930.

Croiset, *Poésie lyrique des Grecs.* Paris.

Croll (M.W.), *Music and metrics*, 1923.

Havet (L.), *Cours élémentaires de métrique grecque et latine* professé à la faculté des lettres, Paris 1887.

Jones, *Poesos asiaticoe commentariorum libri sex*, Leipzig 1777.

Juret, (A. C.), *Principes de métrique grecque et latine*, Paris 1929 .

Meschonnic (Henri), *Critique du rythme, Anthropologie historique du language,* Edition verdier 1982.

Morier (Henri.), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1981 .

Tkatsch, *Die arabischen Ubersetzungen der Poetik des Aristoteles*. I, Vienne 1928, 99 sqq.

Wellek (René) et Warren (Austin), *la théorie littétraire*, *Collection poétique* -Seuil 1971, chapitre 3 et 4 .

Universalis, Paris 1975, art. *Rythme*. p. 430-435.

ب) حول العروض العربي

Basset (René), *La Khazradjyah, Traité de métrique arabe par Ali el Khazradji*, traduit et commenté par René Basset, Alger 1902.

Ben Braham (Mohammad), *Les cercles métriques*, Paris 1902.

—— , *Traité complet de versification arabe*, Paris 1907.

—— , *La métrique arabe, étude comparée des théories nouvelles*, Paris 1907.

Blachère (Régis), *Métrique et prosodie arabes à la lumière de Publications récentes*, in *Arabica* VII,1960 (fas. 3) pp. 225-236.

Bloch (Alfred), *Vers und Sprache im Altarabischen*, Bale 1946.

—— , *Der kunsthrische Wert der altarabischen Verskunsi*, in *Acta Orientalia*, Copenhague 1951, XXI, 201-38.

Bornècque (H.), Les clausules métriques latines, Paris 1907.

Bruncshvig (Robert), *La versification arabe classique: essai d'une méthode nouvelle*, in *R. Afr.* 1937.

Cara de Vaux, *al-iqa' wa nisabu adwarihi*, de *Risala ach- charafiyya* de Safiyyid - Din Abdelmu'min al-Baghdadi, in Journal Asiatique, 1891.

Coupry (Henri), *Traité de versification arabe*, Paris 1875 et 1981. (206 p.).

D'Erlanger (R.), *La musique arabe*, t. IIIe, I, *Aš-šarafiyya...* II, *Kitāb al-Adwār*, Paris 1938.

Encyclopédie de l'Islam, éd. 2e. art. ᵓ*Arūḍ*., pp. 688-698.

Ewald (Heinrich), *De metris carminum arabicum libri duo*, Braunschweig, 1825.

Freytag, *Darstellung der arabischen Verskunst*, (القصد الجليل في علم الخليل), Bonn 1830. 334 p. (on trouvera dans Freytag (pp. 33-42) l'énumération des principaux traités de la métriqe chez les Arabes à partir d'al Khalil.)

Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, Paris 1873.

Geyer (Rudolf), *Altarabische Diiamben*, Leipzig 1908.

De Grooth (W.), *La prose métrique des Anciens*, Paris 1926.

Guyard (Stanislas), *La théorie nouvelle de la métrique arabe* Paris,

Imprimerie nationale, 1877. (dont la théorie a été combattue par Hartman, *Metrum und Rythmus*, Giessen, 1896.).

Hartman, (Martin), *Metrum und Rythmus*, Giessen,1896.

Hoelscher, (Gustave), *Alrabische Metrik,* dans *ZDMG*, 1920, 359-416, le meme, *Elemente arabischer .. Metrik*, in *Festschrift Karl Budde*, 1920, 93 sqq.

Jones (W.), *Poesos Asiaticæ Commentariorum libri Sex* , Leipzig 1777.

Kosegarten, *Risalat al-Farabi fi ʿilm al-adwār*, trad. dans la préface de sa traduction de *kitab al-Aghani.*

Messadi (Mahmoud), *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis 1981.

De Sacy (Sylvestre), *Grammaire arabe,* التحفة السنية في علم العربية *,Traité élémentaire de la prosodie et de l'art métrique des Arabes.* in *Grammaire*, t.II, p. 617-663. Paris 1829. t.2.

De Sacy, *Traité élémemtaire de la prosodie et de l'art métrique arabe*, Paris 1821.

De Tassy (Garcin), *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, Paris 1873.

De Ritis (Vencenzio), *I metri arabi*, Naples,1833.

Van Dyck, (كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية), Beyrouth 1857.

Weil, Gotthold, *Das metrische System des al-Xalil und der Iktus in den alterarabischen Versen*, in Orient, VII, pp. 304-21. Leyde, 1954.

—— , *Grundriss und System der altarabischen Metren*. Publication O. Harrassocits, Wiesbaden,1958,133 p.

—— , *'arud*, in *EI²*, I, pp. 688-98.

Wright (W.), *Grammar of the Arabic language*, 3e éd. 1898, II, 361 sqq .

—— , (تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها ، لابن كيسان) in *Opuscula arabica*, Leiden 1859.

***

المحتوى

الباب الاول

الباب الثاني

الباب الثالث

مطبعة تونس قرطاج - الشرقية، تونس العاصمة

للمؤلفة:

* التركيب الاستثنائي في القرآن الكريم - دراسة نحوية بلاغية، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣ .

* المصطلحات العروضية (تحت النشر).

بحور الخليل

وقد نظم صفي الدين الحلي (المتوفى سنة 750 هـ) بيتاً لكل بحر سميت مفاتيح البحور ليسهل حفظها

طويل له دون البحور فضائلُ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لمديد الشعر عندي صفاتُ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

إن البسيط لديه يُبسط الأملُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

بحورُ الشعر وافرها جميلُ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كمل الجمال من البحور الكاملُ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

على الأهزاج تسهيلُ مفاعيلن مفاعيلن

في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهلُ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

رملُ الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحرٌ سريعٌ ما له ساحلُ مستفعلن مستفعلن فاعلن

منسرحٌ فيه يضرب المثلُ مستفعلن مفعولات مفتعلن

يا خفيفاً خفّت به الحركاتُ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

تعدّ المضارعاتُ مفاعيلُ فاعلاتن

اقتضب كما سألوا مفعلات مفتعلن

إن جثت الحركاتُ مستفعلن فاعلاتن

عن المتقارب قال الخليلُ فعولن فعولن فعولن فعولن

حركات المحدث تنتقلُ فعلن فعلن فعلن فعلن



الثمن : 12 ديناراً

ر د م ك : ISBN: 978-9973-37-333-5